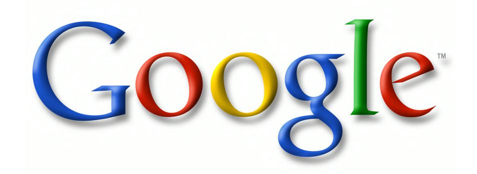
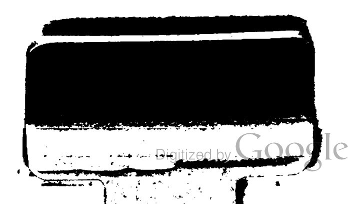


H. VOLKMANN

ASTORGA

II. BAND



Emanuel d'Astorga

von

HANS VOLKMANN

Zweiter Band:

Die Werke des Tondichters

Mit Proben der Handschrift Astorgas in Nachbildung
und einem Notenanhang



LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1919



Inhaltsverzeichnis.

Seite

Astorgas Werke.

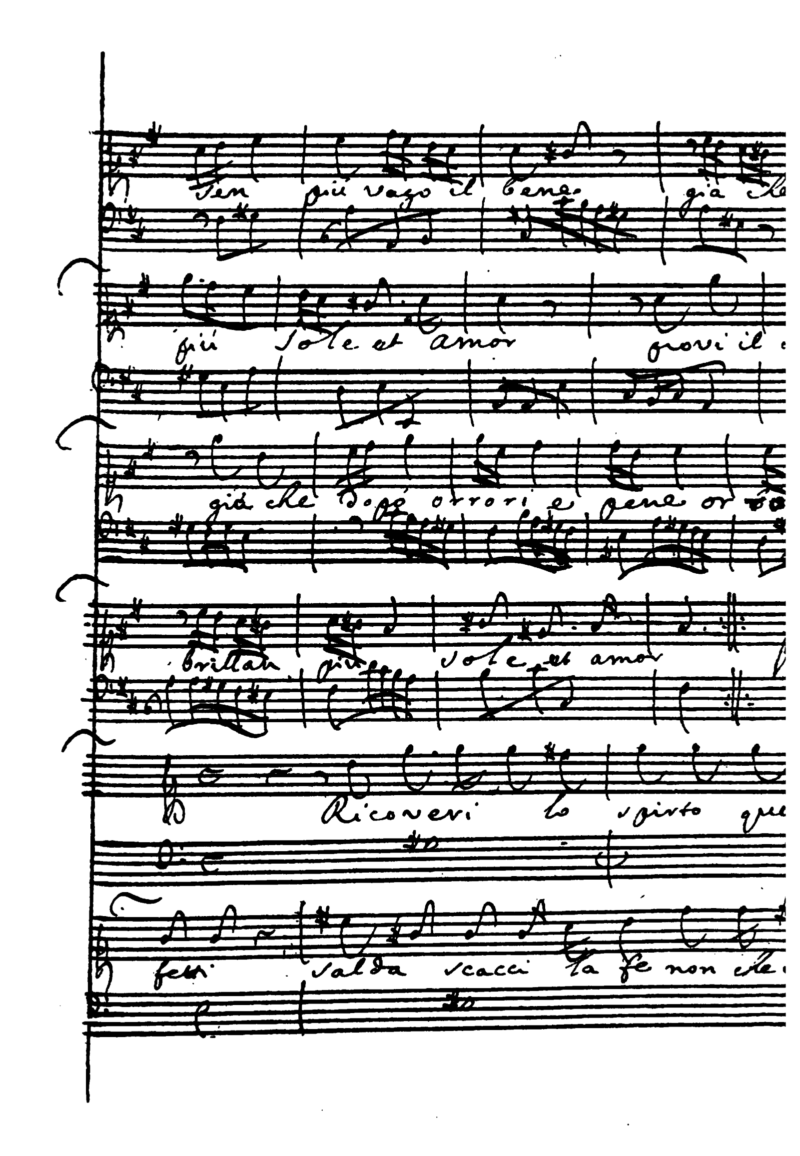
Anhang.

Notenanhang (Beilagen 1—3).

Anfang der Kantate „Non più guerra"
Verkleinerte Nachbildung der Handschrift Astorgas

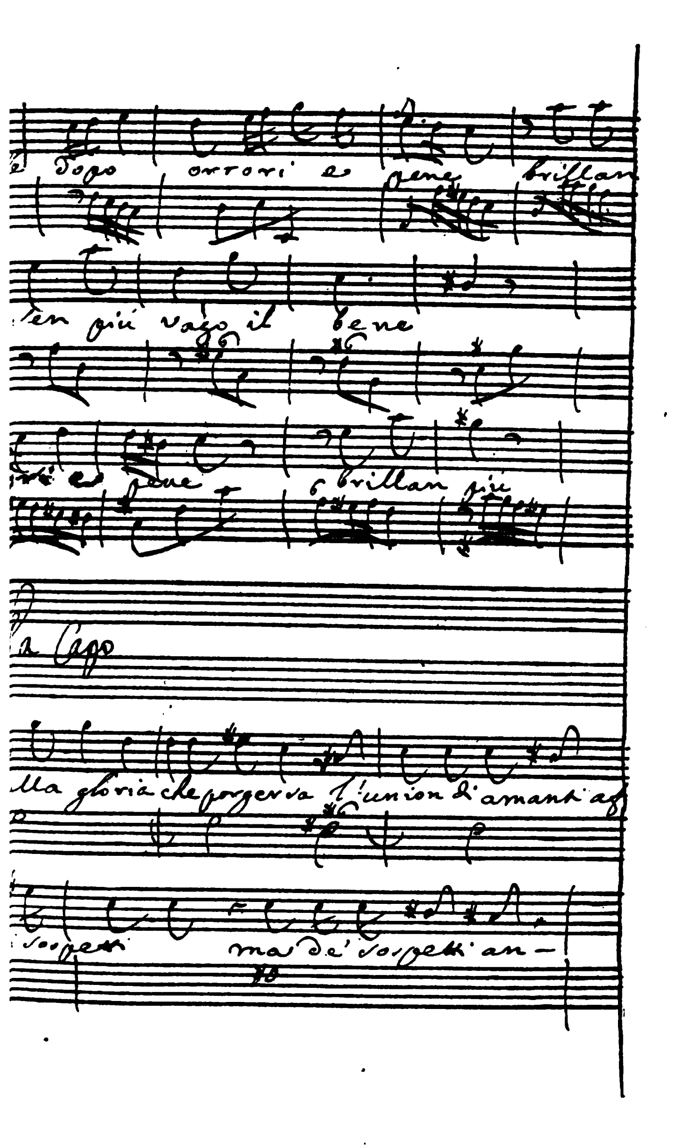
Mit Bewilligung der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien, in deren Besitz sich die Urschrift befindet.

1. Blatt



più vago il bene
più sole et amor
già che dopo orrori e pene or
sole et amor
Riconversi lo spirto
salda scacci la fe non che

(2. Blatt)


Dopo orrori e pene brillan
ten più vago il bene
e pene
brillan più
Da Capo
Ma gloria che porgerà l'union d'amanti af
sospetti
ma de' sospetti an–



Vorwort.

Die reiche Astorga-Literatur, die ich im ersten Bande namhaft gemacht habe, ist zum allergrößten Teile biographischer Art. Der bunte, durch seine Romantik fesselnde Stoff zog immer neue Bearbeiter an, immer von neuem wandte man sich dem Menschen und seinem vermeintlich so bewegten Leben zu. Mit Astorgas Kunst beschäftigten sich nur wenige und in ganz nebensächlicher Weise. Einige hochachtungsvolle, ja begeisterte Worte über das Stabat Mater, einige geschichtliche Notizen über die Oper Dafni, — aber von den Kammerkantaten, die doch Astorgas Ruhm bei seinen Zeitgenossen begründeten, so gut wie nichts. Diese Zurücksetzung der Werke hatte ihre Ursache nicht nur darin, daß sie der geschichtlichen Romantik entbehren, sondern auch in den Schwierigkeiten, die sich ihrem Studium in den Weg stellen. Denn die zahlreichen Kammerkantaten des Meisters liegen in den verschiedensten Bibliotheken Europas verstreut, und bedeutende Opfer an Mühe, Zeit und Geld waren unvermeidlich, wollte man sich genaue Kenntnis des Materials verschaffen. So kam es, daß die Absicht mancher Gelehrten, z. B. Stechows (1881), der biographischen Studie eine solche über die Werke Astorgas folgen zu lassen, nicht zur Ausführung gelangte. So kam es auch, daß für meinen zweiten Astorga-Band — einige kurze Betrachtungen aus neuester Zeit ausgenommen — keine fremden Vorarbeiten spezieller Art vorhanden waren.

Ich mußte fast allen Stoff dazu neu herbeischaffen. Ich scheute die angedeuteten Opfer nicht und sammelte in jahrelanger Arbeit alles, was ich von Astorgas Werken erreichen konnte. Meine Studien in Frankreich und England beschloß ich 1912, die in Italien erst im Mai 1914; — hätte ich mit meinen Forschungen gesäumt, so wäre die Vollendung des Werkes für mich durch den Weltkrieg unmöglich geworden.

Die Verarbeitung des reichen zusammengetragenen Materials gestaltete sich ebenfalls mühevoll genug; die geistige Durchdringung der vielen Kammerkantaten war keine geringe Arbeit und — Geduldsprobe. Um so mehr habe ich mich bemüht, in der Besprechung der Werke dem Leser eine ähnliche Ermüdung zu ersparen. Wenn mir dies nicht überall gelingen dürfte, so möge mich die Sprödigkeit des Stoffes und die Verpflichtung, seiner Fülle gerecht zu werden, entschuldigen. Vielleicht helfen die reichlich eingestreuten Notenbeispiele und die im Anhang beigefügten vollständigen Musikstücke — die ja einen besseren Begriff von der Sache geben, als es die beste Beschreibung vermag — die Teilnahme des Lesers wach zu erhalten.

Zur Vollendung und Herausgabe dieses zweiten Bandes hat mich nicht etwa ein buchhändlerischer Erfolg des ersten bewogen. Wie bei allen wissenschaftlichen Werken, die nicht einen in den breitesten Schichten bekannten Hauptmeister behandeln, blieb auch bei meinem ersten Astorga-Bande die Teilnahme auf enge, in der Musikgeschichte heimische Kreise beschränkt. Deren feines Verständnis und anregender Zuspruch haben mich zur Vollendung des Ganzen ermutigt, zu der mich auch die innere Verpflichtung trieb, den ersten Band nicht als Torso stehen zu lassen.

Gern hätte ich dem Werke ein Bildnis Astorgas beigegeben. Es war jedoch unmöglich, da all meine Bemühungen, eins ausfindig zu machen, vergeblich blieben. So stelle ich ihm denn eine Nachbildung seiner Handschrift voraus, die doch immerhin einen Teil seiner Persönlichkeit widerspiegelt.

Ein herzliches Wort des Dankes sei auch an dieser Stelle den Herren Bibliotheksleitern und Beamten gesagt, die mir die Beschaffung des Stoffes ermöglichten, im besonderen auch meinem Freunde, Herrn Arno Reichert an der Landesbibliothek zu Dresden, der mein Werk liebevoll mit Rat und Tat gefördert hat.

Astorgas Werke.

I. Kapitel.

Das Stabat Mater.

Das einzige Werk von Astorga, das seinen Namen noch heute in musikalischen Kreisen bekannt erhält, ist sein Stabat Mater. Es ist eine für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst komponierte Kirchenmusik für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

Den Text dieser Hymne haben vor und nach Astorga sehr viele Musiker vertont, ja das Stabat Mater gehört überhaupt zu den am häufigsten komponierten längeren geistlichen Texten nächst der Messe. Schon die großen Kontrapunktiker der Zeit um 1500 benutzten ihn; ein besonders beliebter Vorwurf wurde er in der neapolitanischen Schule, der ja auch Astorga angehörte. Aber nicht dessen Stabat Mater, sondern das des wesentlich jüngeren Meisters Pergolesi gelangte zu Weltruhm und bewog eine ganze Schar von Komponisten, sich ebenfalls an dem Texte zu versuchen. Meist waren dies Tonsetzer zweiten oder dritten Ranges. Doch haben sich auch zwei unserer deutschen Großmeister dem Stabat Mater zugewandt: Joseph Haydn und Franz Schubert. Letzterer hat es sogar zweimal komponiert. Aber diese Stabat Mater gehören nicht zu den bedeutenden Werken der genannten Tondichter. Später haben dann Rossini, Friedrich Kiel, Anton Dvořák und Georg Henschel dem Texte das denkbar verschiedenste musikalische Kleid zugeschnitten; die Kompositionen von Joseph B. Foerster und Peter Wilhelm Wolff gehören zu den jüngsten, beide erschienen 1910 im Druck[1].

---

[1] Einen bis zum Jahre 1883 reichenden Überblick über die Kompositionen gibt C. H. Bitter in seiner »Studie zum Stabat Mater« (Leipzig, 1883). Die Auswahl der von Bitter näher betrachteten Werke ist sehr willkürlich getroffen; ihre Würdigung steht unter dem Einfluß eines veralteten Geschmacks. — Eine kürzere Arbeit über die Kompositionen des »Stabat

Unter den Komponisten des Stabat Mater befinden sich einige Tonsetzer, die sonst nichts für die Kirche geschrieben haben; sie sind wohl lediglich durch die dichterische Schönheit des Hymnentextes zu dessen Vertonung angeregt worden. Und in der Tat: Schon in dem Gedichte singt es und klingt es, und musikalische Keime harren unter der Decke eines jeden seiner Verse. Dieses Eindrucks wird sich keiner erwehren, der das Gedicht mit Ausdruck vorliest und keiner, der ihm willig lauscht. Es lautet in der von der Kirche gutgeheißenen Fassung:

1. Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius,
Cuius animam gementem,
Contristatam ac dolentem
Pertransivit gladius.

2. O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quae moerebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.

3. Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio.

4. Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum,
Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

mater dolorosa« veröffentlichte Dr. Max Dietz in den »Hamburger Signalen« 3. Jahrg. Nr. 14 und 15 (20. April und 5. Mai 1891).

5. Pia mater, fons amoris!
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.
Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut Sibi complaceam.

6. Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

7. Fac me tecum pie flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

8. Virgo virginum praeclara,
Mihi tam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolere.

9. Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.
Inflammatus et accensus
Per te, virgo, sim defensus
In die judicii.

10. Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria[1].

Wer, von dem berauschenden Klange des Ganzen sich zu den Einzelheiten wendend, die Dichtung aufs Grammatische und Stilistische hin prüft, der mag wohl Anlaß genug zu Tadel und Widerspruch finden. Ein nur in den Versen Virgils und Horaz' heimischer Lateinprofessor mag unwillkürlich nach der roten Tinte greifen

[1] Bis in die neueste Zeit ist immer wieder der Versuch gemacht worden, die Hymne ins Deutsche zu übertragen. In seiner 1843 erschienenen Schrift über das Stabat Mater hat Friedrich Gustav Lisco bereits 53 poetische Übersetzungen mitgeteilt. Keine gibt den Reiz des Originals voll wieder. Auch Richard Wagners Fassung (1848) ist wenig geglückt. Am meisten scheint mir noch die des Stralauer Rektors A. Merget (Lisco Nr. LII) dem Inhalt und der Form gerecht zu werden. Seine Übertragung lautet:

1. An dem Kreuze stand die bleiche,
Tränenvolle, schmerzenreiche
Mutter, da der Heiland litt;
Deren bange, gramumhüllte,
Seufzerschwere, qualerfüllte
Seele jetzt das Schwert durchschnitt.

2. O wie tief gebeugt vom Leide
War die hochgebenedeite
Mutter des Erlösers da;
Welches Zagen, welche Klagen,
Als des heil'gen Sohnes Plagen
Die getreue Mutter sah!

3. Wo sind Augen, die nicht tauen,
Wenn sie Christi Mutter schauen
In so großer Todesnot?
Wer nicht sollte mit ihr klagen,
Der die Treue Leide tragen
Sieht um ihres Sohnes Tod?

4. Seiner Brüder Schuld zu zahlen,
Sieht sie Jesum unter Qualen,
Unter Geißelschlag gebeugt,
Sieht den lieben Sohn erblassen,
Wie, von seinem Gott verlassen,
Er sein Haupt im Tode neigt.

5. Eia Mutter, Brunn der Liebe!
Daß ich mich mit dir betrübe,
Laß mich fühlen deine Not!
Hilf, daß mir im Herzen wohne
Zu dem teuren Gottessohne
Liebesglut bis in den Tod!

6. Heil'ge Mutter, dies verleihe!
Allen Qualen reichlich weihe
Des Gekreuzigten dies Herz.
Der im herben, bittern Sterben
Mich zum Erben sollt' erwerben
Seines Heils durch Todesschmerz.

7. Um den Reinen mit dir weinen,
Mich mit dir im Schmerz vereinen
Laß mich, bis mein Auge bricht.
An dem Kreuze mit dir stehen
Und im Schmerz mit dir vergehen
Ist mir heilig süße Pflicht.

8. Jungfrau, Kron' und Schmuck der Frauen,
Wolle gnädig auf mich schauen,
Teile deinen Schmerz mir mit!
Will nicht zagen, mitzutragen
Jesu Christi Tod und Plagen,
Neu zu leiden, was er litt.

und seiner Entrüstung über die barbarische Sprache Ausdruck geben. Allein — für die lateinische Mönchsdichtung des 13. Jahrhunderts, denn dieser Zeit gehört das Gedicht an, galt nun einmal die Grammatik der klassischen Lateiner nur noch zum Teil. Das Lateinische, soweit es damals noch lebendig war, stand in unmittelbarer Berührung mit der eben erst aus ihm hervorwachsenden Volkssprache des Italienischen und war allenthalben ihrer Rückwirkung unterworfen. Auch in den Reimen bekunden jene Mönchsdichtungen ihr Hinneigen zur neueren Zeit. Und was für Reime weist gerade das Stabat Mater auf! Es ist ein förmliches Schwelgen im Gleichklang. Hie und da finden sich sogar noch Binnenreime innerhalb eines Verses.

In eigentümlichem Gegensatz zu dem süß-reizvollen Klangbilde des Gedichtes steht sein düster-leidvoller Gedankengehalt. Die ersten vier Strophen schildern ziemlich objektiv die Schmerzen, die Maria beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes durchbebten; von der fünften Strophe bis zum Schlusse ist das Gedicht ein Gebet des gläubigen Katholiken zu Maria. Er fleht zu ihr, ihn alle die Qualen, die sie dort neben dem Kreuze litt, mitleiden zu lassen, um auf diese Weise der Wonnen der ewigen Seligkeit würdig zu werden.

Mit einer Inbrunst ohnegleichen fleht der Dichter um alle Not und Pein, um alle Qualen des Körpers; er wird nicht müde, den Leidensweg, der zur Glorie des Paradieses führt, in seinen verschiedenen Abschnitten zu verherrlichen und eben diesen Leidensweg selbst schon als beglückendes Ziel zu preisen. Das Stabat Mater ist völlig aus dem Geiste der Askese geboren; man wird seinen Dichter unter den Mitgliedern einer alle Weltlust verneinenden geistlichen Brüderschaft suchen.

Wer der Sänger der Hymne war, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Früher betrachtete man den Papst Innozenz III. (1198

---

9. Sende von des Kreuzes Stamme
Schmerz und heil'ge Liebesflamme
Mir ins Herz für deinen Sohn!
Bin ich so für ihn entzündet,
Jungfrau, dann sei mir verbündet
Einst vor seinem Richterthron!

10. Sei das Kreuz mir Gnadenzeichen,
Laß zur Sühne mir gereichen
Christi ew'ges Martyrtum.
Wenn der Leib dereinst wird sterben,
Laß die Seele doch erwerben
Paradieses Lust und Ruhm!

bis 1216) als seinen Verfasser; einige nannten »einen gewissen Gregorius« als solchen, — ob hier einer der Päpste namens Gregor gemeint ist, weiß man nicht — andere sprachen dem Papste Johann XXII. (1316—1334) das Gedicht zu. Aber für keine dieser Annahmen wurden triftige Gründe vorgebracht. Eine Zuweisung, der mehr innere Wahrscheinlichkeit eignet, schlug alle anderen aus dem Felde. Der Geschichtschreiber der Franziskaner, Lucas Wadding, bezeichnete in seinen 1650 in Rom erschienenen »Scriptores Ord. Minorum« mit Bestimmtheit den Franziskanermönch Jacopone da Todi als den Verfasser des Stabat Mater. Nennt er auch keine Quelle seiner Nachricht, so erscheint sie doch glaubhaft, da sich Inhalt und Sprache des Hymnus den übrigen lateinischen und italienischen Dichtungen dieses Mönchs wesensverwandt zeigen. Diese Zuteilung, die jedenfalls mehr für sich hat als die an die Päpste, ist denn auch von den Gelehrten gebilligt und angenommen worden[1].

Jacopo de' Benedetti, um 1225 zu Todi in Umbrien geboren, entstammte einer vornehmen Familie. In Bologna studierte er Rechtswissenschaft, Philosophie und Theologie. Nachdem er den Doctor juris erworben, ließ er sich in seiner Vaterstadt als Rechtsanwalt nieder. Er heiratete ein reiches und schönes Mädchen aus edler Familie und lebte in Glück und Glanz als einer der angesehensten Männer der Stadt. In dieses weltliche Behagen schlug der Blitz des Verhängnisses hinein. Bei einem Schauspiel brach die für die Zuschauer errichtete, voll besetzte Tribüne zusammen und begrub eine große Menge Menschen unter sich. Eines der Todesopfer war Jacopos junge, zärtlich geliebte Gattin. Der jähe Verlust vergällte Jacopo alle Lebensfreude. Er erblickte darin eine Mahnung Gottes, sich von allem Weltlichen abzuwenden. Alsbald verteilte er sein Vermögen unter die Armen, entsagte allen bürgerlichen Ehren und trat 1268 in den vom heiligen Franz von Assisi gestifteten Orden der Tertiarier ein. Als Mönch weihte er sein Leben mit fanatischer Begeisterung der Buße für die »Sünden«

[1] Wir folgen hier sowie in der Lebensskizze Jacopones den Darlegungen Liscos, a. a. O. S. 22 ff., sowie Wilhelm Bäumkers Artikel »Stabat Mater« im Caecilien-Kalender 1883, S. 59 ff.

seines früheren Daseins. Die Beispiele seiner Selbsterniedrigung sind abstoßend genug[1]. Die Verachtung seiner einstigen Mitbürger, an deren Tür er nun in Lumpen bettelte, der Spott der Straßenkinder, die ihn »Jacopone« — später sein Ehrenname — riefen, war seiner Seele Wollust. Im Jahre 1278 wurde er als Frater Jacobus de Benedictis in den Minoritenorden aufgenommen, wo er seine bisweilen an Wahnsinn grenzenden Bußübungen fortsetzte. Aber die geistige Kultur seiner Jugend war nicht völlig erstorben. In bilderreichen, sorgfältig gefeilten Gedichten verherrlichte er das gottselige Leben und in beißenden Satiren geißelte er die Schwächen und Laster der Priesterschaft. Sogar den Papst Bonifaz VIII. griff er in kühnen Liedern an. Dieser warf ihn zur Strafe ins Gefängnis; aber Jacopo trug die Gefangenschaft mit fröhlichem Sinn als ein Zeichen der Gnade Gottes. Erst nach Bonifaz' Tode (1303) wurde er befreit. Die letzten drei Jahre seines Lebens verbrachte er im Franziskanerkloster zu Collazone. Er starb hochbetagt in der Christnacht 1306 und wurde in seiner Heimatstadt Todi begraben.

Jacopones Dichtungen, von denen 300 Jahre nach seinem Tode (1617) der Franziskaner Francesco Tresatti eine Sammlung in Druck gab, zeigen den älteren Zeitgenossen Dantes als Mystiker. All seine Lauden und Hymnen durchdringt der Gedanke schrankenlosen Aufgehens in die Vorstellung der göttlichen Liebe, die meisten werden zugleich zu einer Verherrlichung jener selbstquälerischen Askese, der der Dichter einen großen Teil seines Lebens gewidmet hat. Darin, sowie in der Musik seiner Sprache klingt aber das Stabat Mater völlig mit seinen verbürgt echten Werken zusammen.

In Wielands »Teutschem Merkur« vom Februar 1781 werden dem Stabat Mater folgende Worte gewidmet: »Die Wahrheit . . . ist, daß der fromme Mönch, der in einem der finstersten Jahrhunderte dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiß aus Drang des wahrsten Gefühls, in innigster Teilnehmung, Wehmut und Bußfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte, . . . hervorstammelte, gewiß keinen Anspruch an die Lauream

---

[1] Eine ganze Reihe teilt L i s c o a. a. O. nach W a d d i n g mit.

Apollinarem machte, noch zu machen hatte: aber daß seine Strophen bloß als stammelnde Seufzer eines Mönchs, der in frommer Entzückung das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, die Schmerzen der göttlichen Mutter wirklich sieht und teilt, eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes in sich haben, wobei jeder nicht gefühllose Zuhörer (denn es muß gesungen und gehört werden) das barbarische Latein gerne vergißt. Man fühlt ganz eigentlich, daß der Mann es an einem Charfreitag, in seiner kleinen düstern Zelle, vor einem großen Kruzifix kniend, ejakuliert hat, und man sieht in der Strophe »Fac me plagis vulnerari«, wie er wirklich in der heiligen Trunkenheit der Liebe und des flammenden Eifers, auch mit dem Gekreuzigten und seiner Mutter zu leiden, die Geißel ergreift und gleichsam nicht satt werden kann, sich blutrünstig zu machen und zu zerfleischen«.

Das Bild des Geißlers ist hier wohl am Platze. Es weist auf den Weg, den das Stabat Mater in die Welt nahm. Denn Geißlerbrüderschaften machten es sich zuerst zu eigen. Diese Flagellanten, die durch die härtesten Bußübungen, ohne Vermittlung der entarteten Kirche, ihren Frieden mit Gott zu erringen suchten, lebten ganz in den Gedanken und Bildern, die das Gedicht enthält. Möglich auch, daß die Geißler, die ja bereits seit Mitte des 13. Jahrhunderts Italien durchzogen, dem Dichter diese Vorstellungen erst recht nahegebracht haben, — sicher ist, daß die Flagellanten, und zwar speziell die Albaten (so genannt nach der weißen Kappe, die sie trugen) zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Oberitalien das Lied zuerst gesungen und unter die Leute gebracht haben. Es wurde rasch beliebt und drang auch über die Alpen. Die früheste deutsche Übersetzung ist noch vor 1396 entstanden. Sie rührt von dem Mönch Hermann von Salzburg her[1].

Die Flut des Flagellantentums verrann, aber das Stabat Mater erhielt sich im Gebrauch bei den gläubigen Christen. Mit dem Titel »Planctus beatae Mariae Virginis« wurde es von der Kirche übernommen. Es erhielt einen Platz bei den Marienfesten, die im 15. Jahrhundert aufkamen. Man sang das Lied an solchen Tagen in drei Abteilungen: die fünf ersten Strophen zur Vesper, die zwei

[1] Mitgeteilt bei Lisco, a. a. O. unter Nr. I.



folgenden zur Matutin und die übrigen zu den Laudes. Um die Wende des 17. Jahrhunderts wurde, wenn auch nicht überall, ein eigenes Offizium für das auf Freitag vor Palmarum fallende Fest der »Sieben Schmerzen der heiligen Jungfrau« eingeführt. Als stehende Sequenz in der Messe dieses Festtages bestimmte man das Stabat Mater[1].

Gleichwie von den Albaten, so wurde gewiß auch in den Kirchen das Lied zunächst in einfacher, choralartiger Weise gesungen. Mit schlichten liedmäßigen Melodien findet sich auch der Hymnus in den älteren Antiphonaren und auch noch in dem modernen Vesperale Romanum aufgezeichnet[2]. Neben diese primitiven Vertonungen des Textes traten aber mit der Entwicklung der Figuralmusik alsbald hoch künstlerische. Bereits einige der alten niederländischen Kontrapunktiker wandten sich dem Texte zu. Pierre de La Rue († 1518) hat ihn für fünf Stimmen komponiert und zwar über die Melodie »Comme dame de réconfort«. Wie in so vielen anderen kirchlichen Chorwerken jener Zeit, namentlich in vielen Messen, wurde also auch hier ein weltliches Volkslied als Cantus firmus für die Komposition benutzt. Ferner hat der berühmteste Zeitgenosse des genannten Meisters, Josquin Despres († 1521) das Stabat Mater fünfstimmig gesetzt. Auch hier dient eine fremde, gegebene Melodie als Cantus firmus[3].

Die Epoche der Läuterung und Verinnerlichung der Kirchenmusik in Italien fand in Palestrina († 1594) ihren genialsten Vertreter. Er hat das Stabat Mater für acht Stimmen (zwei vierstimmige Chöre) komponiert[4]. Dieses Werk ist durch die Bearbeitung von Richard Wagner weiten Kreisen bekannt geworden. Es atmet tief religiöse Feierlichkeit und strahlt in verklärter, ätherischer Schönheit.

---

[1] Lisco, a. a. O. S. 24 und 26 sowie Bäumker, a. a. O. S. 63.
[2] Bäumker, a. a. O. S. 64 ff., gibt verschiedene Beispiele.
[3] Der Cantus firmus ist abgedruckt bei Bitter, a. a. O. S. 43 f.
[4] Ges.-Ausg. Bd. VI Nr. 24. — Das gewaltige zwölfstimmige (dreichörige) Stabat Mater, das in der Ges.-Ausg. Bd. VII Nr. 27 gedruckt steht, wird von der neueren Forschung Palestrina abgesprochen und für ein Werk Felice Anerios erklärt.

Auch der in seiner Kirchenmusik mehr Palestrina als seinen Landsleuten verwandte Niederländer Orlando di Lasso († 1594) hat den »Planctus beatae Mariae« achtstimmig (für zwei Chöre) gesetzt. Seine Komposition wurde im Jahre 1585 in München gedruckt; sie ist die früheste im Druck erschienene Stabat Mater-Vertonung. Von den italienischen Kirchenkomponisten der Folgezeit, die im Palestrinastil schrieben, hat manch einer dem Stabat Mater ein musikalisches Kleid verliehen, so der Römer Giov. Maria Nanino († 1607) und der Sienese Agostino Agazzari († 1640).

Die zu Anfang des 17. Jahrhunderts aufkommende Kunstform der Monodie mit Generalbaß, die sich zunächst in der Oper am kräftigsten entfaltete, fand auch in der Kirchenmusik Aufnahme. Eine der frühesten größeren Kirchenkompositionen in solchem »stile recitativo« ist ein Stabat Mater von dem Sienesen Claudio Saracini, »detto il Palusi«. Dieses 1620 in Venedig im Druck erschienene Werk zeigt den »Neuen Stil« in voller Aufwärtsentwicklung. Eindringlichkeit der Deklamation eint sich hier mit kühner Harmonik; das Ganze läßt bereits den Einfluß des großen Venetianers Monteverdi erkennen[1].

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts bildet sich für die Komposition der geistlichen Hymnen und Psalmen eine eigene Form heraus. Gesänge einzelner Stimmen treten in Wechsel mit Chören; alles wird von Orgel oder Orchester begleitet. Die Einwirkung des gleichzeitig erstehenden Oratoriums ist unverkennbar; doch wird das in diesem so viel verwendete Rezitativ in die rein kirchlichen Gesänge nicht aufgenommen, zweifellos da das Psalmodieren des Priesters bereits genug an Sprechgesang bot. Das Schema der geistlichen Hymne, das in größeren Dimensionen auch bei der Messe

---

[1] Näheres darüber sowie ein Fragment der Komposition teilt Hugo Leichtentritt in Ambros' »Geschichte der Musik« Bd. IV, 3. Auflage (Leipzig 1909) S. 818 ff. mit. — Bitter, der vermutlich außer diesem Stabat Mater niemals Monodien der Frühzeit gesehen hatte, steht dem Werke ganz verständnislos gegenüber. A. a. O. S. 41 f. druckt er einige seiner Ansicht nach »geschmacklose« Koloraturen daraus ab und verwirft das Ganze, da ihm kein Ernst innewohne und es kein Interesse einzuflößen vermöge.



Anwendung findet, wird in der gewöhnlichen Anlage als »Kirchenkantate« oder »Geistliches Konzert« bezeichnet. Diese Form, die neben einzelnen, besonders in Rom, weitergepflegten Palestrina-Traditionen in allen Kunststädten Italiens heimisch wurde, war um 1700, was die katholische Kirchenmusik betrifft, im wesentlichen fertig ausgebildet. Nur in den nordischen Ländern sollte sie für die protestantische Kirchenmusik ein paar Jahrzehnte später durch Bach und Händel noch eine Steigerung ins Riesenhafte erfahren.

Unter den Denkmälern, die aus der geschilderten Entwicklung auf uns gekommen sind, fehlen auf weite Strecken Vertonungen des Stabat Mater. Erst mit der Reife der Gattung taucht dieser Text wieder, und zwar gleich in zahlreichen Kompositionen, auf. Den Anfang macht die Arbeit von Agostino Steffani, die zu dessen besten Werken zählt. Der sonst besonders als genialer Opernkomponist geschätzte Abt und nachmalige Diplomat hat den »Planctus beatae Mariae V.« für sechsstimmigen Chor und Soli und sechs meist mit den Singstimmen gehende Violen und Basso continuo gesetzt, und zwar in strengem, echt kirchlichem Stil. Ein tiefsinniger Kontrapunktiker aus venezianischer Schule, webt er die kunstvollsten Tongebilde. Er ist vorwiegend auf den Ernst und die Verinnerlichung der musikalischen Gedanken bedacht und gewährt der sonnigeren, leichteren Melodik, wie sie von Neapel herüberklang, keinen Raum[1]. Kennen wir auch nicht die Entstehungszeit dieses Stabat Mater, so erscheint es doch hinsichtlich des Stils älter und strenger als Astorgas Werk. Schon die häufige Verwendung der Taktarten $^3/_2$ und $^3/_1$ gemahnt an frühere, und zwar speziell venezianische Vorbilder. Steffanis Werk hat auf Astorgas Stabat Mater keinerlei Einfluß geübt. Astorgas Arbeit ist vielmehr, wie die Stabat Mater von Scarlatti, Fago, Cal-

---

[1] Chrysander gibt im »Händel« (I, 350f.) eine vergleichende Charakteristik der Stabat Mater-Kompositionen von Steffani und Astorga. Obwohl sein Urteil im ganzen treffend ist, läßt er es doch im einzelnen durch Rochlitz' Astorga-Roman trüben. Vgl. mein Zitat Bd. I, S. 169. — Ich studierte Steffanis Werk in Winterfelds sauberer miniaturhafter Abschrift auf der Staatsbibliothek zu Berlin.



dara, Clari, J. J. Fux und später auch noch das bedeutende von Tommaso Traëtta selbständig aus der allgemeinen Kompositionspraxis der Zeit herausgewachsen. Das Schema der Kirchenkantate war ja äußerst dehnbar und ließ ganz verschiedene Bearbeitungen eines musikalischen Stoffes zu. Daß diese Werke aber trotz aller Verschiedenheit der Einzelteile eine gewisse Familienähnlichkeit zeigen, ist natürlich, weil sie alle mehr oder weniger vom Geiste der damals weltbeherrschenden neapolitanischen Schule durchdrungen sind.

Wenn wir uns nun im besonderen dem Stabat Mater Astorgas zuwenden, so ist unsere erste Pflicht, nach seiner Entstehungszeit zu fragen. Die Überlieferung gibt keine bestimmte Antwort. So müssen wir denn auf andere Weise Aufschluß darüber zu erlangen suchen.

Schon im ersten Bande (S. 96, 98) konnte ich aussprechen, daß Astorga sein Hauptwerk nicht vor 1707 geschaffen hat, und daß es 1752 in England aufgeführt worden ist. Ich wies ferner die Annahme, Astorga habe es in London geschrieben, als unbegründet zurück. Die Nachrichten über die ersten Aufführungen in England hatten in mir die Hoffnung erweckt, ich werde dort das Autograph des Werkes finden. Aber diese Hoffnung erfüllte sich nicht. Alle in England befindlichen Handschriften des Stabat Mater sind Kopistenarbeit. Unter ihnen trägt die in der Bodleian Library zu Oxford befindliche[1] die früheste Datierung: »Jan. 26th 1748/49«. Das British Museum zu London bewahrt jedoch eine viel ältere Kopie unter der Bezeichnung »Egerton 2458, f. 40—79«[2]. Sie stammt — gleich einer Gruppe anderer Astorga-Kopien in der Sammlung Santini in Münster — aus dem Hause Colonna in Rom, für das sie wohl bald nach der Entstehung des Werkes hergestellt worden

[1] Western Manuscripts Nr. 16724 fol. 47 f.

[2] Es ist nicht die Kopie, auf die Chrysander im »Händel« (I, 350) hinweist. Diese, mit einer Abschrift des Stabat Mater von Steffani in einen Band vereint, trägt die Bezeichnung »Additional 5049«. Chrysanders Vermutung, alle Abschriften von Astorgas Stabat Mater gehen auf diesen Band zurück, ist irrtümlich.

ist. Wir brauchen also nicht daran zu zweifeln, daß es in Italien, und zwar in Rom oder Neapel — die beiden Städte standen in lebhaftem künstlerischen Austausch — geschrieben wurde. In den genannten Städten hielt sich Astorga in den Jahren 1707 und 1708 abwechselnd auf (vgl. Anhang, S. 143); in diesen Jahren dürfte er das Stabat Mater komponiert haben.

Noch lassen sich zwei andere Argumente anführen, die das Stabat Mater in die Frühzeit des Künstlers weisen.

Erstens: die Art der Begleitung. Nur damals schrieb Astorga seine Gesangswerke mit Orchesterbegleitung, so die »Cantate con stromenti« und die Oper »Dafni«, die wir in den folgenden Kapiteln kennen lernen werden, in den Jahren 1708 und 1709. Nach 1709 erscheint bei keinem Werke Astorgas mehr Orchester.

Zweitens: sein Verhältnis zur Kunst Alessandro Scarlattis, im besonderen zu dessen Stabat Mater. Wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, ist in den Kantaten und der Oper Astorgas der Einfluß Scarlattis ein ganz bedeutender. Im Stabat Mater fehlt er aber. Schon die Anlage der Stabat Mater-Komposition ist bei beiden grundverschieden: bei Scarlatti zwei Solofrauenstimmen mit Orchester, bei Astorga vier Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Wäre Scarlattis Stabat Mater schon vorhanden gewesen, als Astorga das seine schrieb, so hätte er sich dessen Einfluß gewiß nicht entzogen. Scarlattis Werk entstand um 1718[1], das Astorgas ist sicher vor diesem Jahre geschrieben.

Astorgas Stabat Mater setzt sich aus neun Sätzen zusammen. Die Strophen 3 und 4 des Textes sind zu einem verbunden, während sonst jede einzelne sechsversige Strophe in einem eigenen Satze eine in sich geschlossene, hinsichtlich der Besetzung, Thematik und Ausgestaltung selbständige Behandlung erfährt. Der Chor ist durchweg vierstimmig. Die Soli entsprechen den vier Hauptstimmgattungen. Nur der Sopran und der Baß erhalten je eine ganze Solonummer, die anderen Solostimmen betätigen sich in einigen Duetten und einem Terzett. Die Form der Sologesänge

[1] Vgl. E. J. Dent, »A. Scarlatti« (London 1905), S. 187 ff. Dent gibt eine Anzahl Proben aus diesem Werke.

ist die der Arie ohne Dacapo. Die Dacapo-Arie, die ja in Oper und Kammerkantate um 1700 bereits voll ausgebildet war, und die unter Bach auch in der evangelischen Kirchenmusik Bedeutung gewann, eignete sich wenig für das katholische Offizium, da dieses Wiederholungen größerer früher rezitierter Textpartien auf der Sängertribüne nicht gut brauchen kann. Nur vorübergehend erscheint die Dacapo-Arie zu Ende des 18. Jahrhunderts in der katholischen Kirchenmusik. Die älteren Kirchenarien, und auch die Astorgas, enthalten nur einen musikalischen Hauptgedanken, der mit kleineren Seitenthemen oder auch nur mit Koloraturen — beide jedoch meist mit dem Hauptgedanken homogen — in Wechsel tritt. Sie sind im Grunde genommen nur ausgedehnte »Ariosi«, haben auch nicht die bei den Dacapo-Arien so beliebte Eingangsformel der »Devise« (vgl. S. 87). Wie seine Zeitgenossen, so läßt auch Astorga vornehmlich in den Chören seine kontrapunktischen Künste glänzen. Zeigen diese Chöre auch in ihrer Harmonik fast überall den in modernen Tonarten denkenden Meister, so leuchtet doch in der mit Vorliebe angewandten imitatorischen Satzweise und in einzelnen Wendungen der Stimmführung der Widerschein der alten Figuralmusik nach.

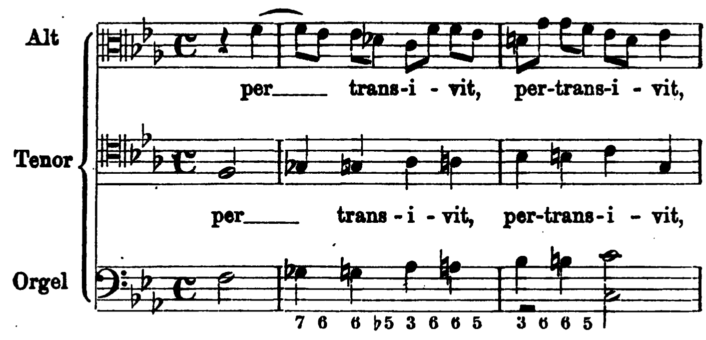
Schon im ersten Satze seines Werkes, das ernst und erhaben mit einem Chore in C-moll (»dorisch«) anhebt, zeigt sich Astorga als Meister des polyphonen Satzes. Auf die Worte »Stabat mater dolorosa« führt er in den beiden oberen Singstimmen gleichzeitig zwei verschiedene Themen in kontrapunktischer Verknüpfung ein, um sie alsbald von den beiden unteren Stimmen kanonisch beantworten zu lassen. Mit »juxta crucem« erscheint ein neues Motiv, das durch alle Stimmen hindurchläuft, worauf zu den Worten »dum pendebat filius« über gehaltenen Bässen sich die Stimmen in freier Figuration weiterbewegen bis zu einem Schluß auf der Dominante. Hier stehe dieser Abschnitt, dessen Orchestervorspiel wir weglassen, da es nur eine instrumentale Vorwegnahme seines Inhalts ist:


Largo
Sopr.
Sta - - bat ma - - - - -
Alt
Sta - bat ma - - - - -
Tenor
Sta-
Baß
Sta -
Orgel
ter, sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
- ter, ma - - ter do - lo - ro - sa
- bat ma - ter do - lo - ro - sa
bat ma - ter do - lo - ro - sa
6 6 4 6 4 6 7 6 6 4 5 ♮3


jux - ta cru - cem, jux - ta cru - cem la - cri-
jux - . ta crucem la - crimo - -
jux - ta cru - cem la - crimo - sa, la - crimo -
jux - ta cru-cem la - cri - mo-sa, la - cri-
mo - sa, dum pen-de - - - - - -
- sa, dum pen - de - - - - - - -
- sa, dum pen - de - - - - - - -
mo-sa, dum pen - de - bat, dum



Wie die Erzählung im Texte, so hat auch die um sie gewobene Musik etwas Unpersönliches, Objektives. Ruhig und fest ziehen die Stimmen ihre Wege zu dem Ziele, das ihnen der Meister bestimmt. In der Themenbildung macht sich eine gewisse Vorliebe für Synkopierung geltend, eine Eigentümlichkeit, der wir auch in anderen Werken Astorgas begegnen werden. Ein kurzes Instrumentalzwischenspiel leitet von der ersten Durchführung zur Wiederholung der Themen in anderer Zuteilung an die Stimmen, die schließlich zur Haupttonart zurückgelangen. Auf die Worte »cujus animam gementem« erscheinen zwei neue Themen, die in ganz ähnlicher Verbindung wie die des ersten Abschnitts sofort zusammen auftreten und von den anderen Stimmen imitiert werden. Ein drittes Themenpaar malt mit ergreifender Anschaulichkeit, wie das Schwert des Schmerzes die Seele der Gottesmutter durchschnitt:



Solche chromatisch fortschreitende Themen, von einem Gegenthema in doppelter Bewegung begleitet, werden für den Ausdruck des Schmerzes von Astorgas Zeitgenossen öfters benutzt, besonders häufig kommen sie bei Bach vor. Astorga begnügt sich damit, das Themenpaar zweimal durch die Stimmen zu führen, und gelangt dann zum Abschluß, für den er, wie die alten Kontrapunktiker, einen Akkord ohne Terz wählt. Alles in allem stellt dieser Satz mit festen, kräftigen Zügen die tiefernste, düstere Grundstimmung des ganzen Werkes hin.

Die zweite Strophe, die eine breitere Ausmalung der Trauer der schwergeprüften Mutter bringt, hat Astorga zu einem Terzett (»O quam tristis«, Largo, G-moll, C) ausgestaltet. Sopran, Baß und Tenor erhalten nacheinander dieselbe Melodie und führen sie bis zu einem D-dur-Halt fort, von dem aus über scharfe Dissonanzen hinweg der Schluß des ersten Abschnitts gewonnen wird. Dann verläuft das Terzett eine Strecke homophon, bis wieder, allerdings thematisch neue, Imitation eintritt, die noch einmal zu den Dissonanzen und dem Abschluß des ersten Teiles führt. Damit ist also in diesem Terzett doch eine Art Dreiteilung im Sinne der Dacapo-Arie gegeben. Allerdings konnte die Wiederholung der musikalischen Gedanken nur auf neuen, fortlaufenden Text erfolgen.

Der dritte Satz (»Quis est homo«, Un poco Andante, Es-dur, $^3/_8$) weist eine seltsame Kombinationsform auf. Die beiden darin zusammengestellten Strophen werden als zwei selbständige Duette — eins für Alt und Sopran, eins für Tenor und Baß — behandelt;

doch kehrt die Hauptmelodie des ersten auch im instrumentalen Vor- und Nachspiel des zweiten wieder. Beide Duette sind hinsichtlich ihres Baues verwandt; sie zeigen mehr ein Nacheinander- als ein Zusammengehen der Singstimmen, das letztere erst gegen die Schlüsse hin. Bevorzugte Astorga in den ersten beiden Sätzen des Werkes die gebundene Schreibweise, so drängt er im dritten die Imitation auf ein Geringes zurück und läßt der breit ausströmenden schönen Melodie das Feld. Wie innig hebt im ersten Duett der Alt an:



Die Weise wird mehr und mehr zur sanft wiegenden, echt neapolitanischen Kantilene. Man wende nicht ein, diese Melodie sei weltlicher Art. Sie atmet jene kindliche Frömmigkeit, mit der die Italiener auch sonst dem Göttlichen gegenübertreten, da es ihnen als verklärte, reinste Menschlichkeit am begreiflichsten ist. Weit entfernt bleibt Astorga von der opernhaften Art, mit der später Pergolesi diesen Satz behandelt, — läßt ihn dieser doch sogar mit einem dramatisch fragenden »Quis, quis?« ausklingen. Nein, weltlich ist Astorgas Komposition dieser Stelle nicht; wohl aber sticht sie gegen die ersten tiefernsten Sätze durch ihre lichte, freundliche Stimmung ab. Wird dieser Wechsel durch den Text gerechtfertigt? Gewiß! Die ganze Strophe durchzieht ja der Gedanke des Weinens um die leidende Gottesmutter; kommt aber erst »der Tränen heil'ger Quell« geronnen, so ist der schwerste, starre Schmerz gebrochen und sanfteres, linderes Weh zieht in das Herz. Dieses mild Lösende, sanft Beruhigende malt die Musik. Astorga hat diese hellere Seite des Textes um so lieber herausgegriffen, als ja sonst der Inhalt des überwiegend düsteren Gedichtes nur ganz selten Gelegenheit zu solcher Kontrastwirkung bietet. Das zweite Duett (»Pro peccatis suae gentis«) führt aus der lichteren Sphäre bereits wieder zu der dunklen Grundstimmung des

Ganzen zurück. Namentlich der Baß stellt in seinen wuchtigen absteigenden Mollskalen das Bild des sterbenden Gottessohnes mit Nachdruck wieder vor die Seele.

Mit diesem Satze geht der erzählende Teil des Textes zu Ende. Die übrigen Strophen bringen die Bitten des Gläubigen zu Maria, ihn ihr ganzes Leid und Weh begreifen und mittragen zu lassen. Ernst und feierlich leitet Astorga dieses Gebet mit einem musikalischen Gebilde strenger Form ein. Er baut im vierten Satze »Eja mater, fons amoris«[1] eine gewaltige Doppelfuge für Chor. Eine Doppelfuge im engeren Sinne ist's, in der erst jedes der beiden Themen in einer selbständigen Fuge behandelt wird, und dann erst beide gleichzeitig durchgeführt werden. Der Führer der ersten Fuge tritt im Sopran auf und lautet:



Der Gefährte stellt sich mit dem sechsten Takte im Alt in der Unterquarte ein; der Baß folgt dem Tenor in gleichem Verhältnis. Die Fuge läuft weiter und wird alsbald durch kühne Ausweichungen anregend gestaltet. Doch bleibt ihr Gewebe klar und durchsichtig, und noch ehe beim Hörer Ermüdung aufkommen kann, geht sie zu Ende. Nach einem durch erwartungsvolle Pausen eingeschlossenen langen B-dur-Akkord meldet sich das energische zweite Thema, das beim Erscheinen des Gefährten in einen für die Weiterführung sehr fruchtbaren Gegensatz ausläuft:



[1] Die Textvariante »Eja mater« statt »Pia mater« findet sich in allen Handschriften des Werkes.



Diese Fuge weist lebhaftere Bewegung auf als die erste, sie erscheint gegen diese als wohl erwogene Steigerung. Den höchsten Glanz entfaltet Astorga aber erst in dem Schlußteil, in dem er die Themen der beiden Fugen gegeneinander führt. Sie werden zunächst wechselweise in den Außenstimmen kontrapunktiert, während die Mittelstimmen den Gegensatz der zweiten Fuge imitieren. Dann kehrt sich das Verhältnis um. Der Verlauf mündet schließlich in einen Orgelpunkt und ein wuchtiger Schluß krönt das Ganze. In dieser Fuge zeigt sich zugleich der sichere Blick des Komponisten für die kirchliche Praxis und seine feste, kunstgeübte Hand. Ohne ungeheure Dimensionen anzustreben, wie später Bach und Händel in einzelnen ihrer Chorfugen, baute er doch eine imposante Doppelfuge auf. Klarheit und Schlichtheit herrscht auch in diesem architektonisch bedeutendsten Satze, der groß und erhaben in der Mitte des ganzen Werkes thront wie die Kuppel über einem Dom.

Der fünfte Satz bringt ein zartes Sopransolo (»Sancta mater, istud agas«, Adagio, F-moll, C). Vorher die reiche Kunst der Polyphonie — und nun eine begleitete Einzelmelodie für den im Grunde genommen gleichen Textinhalt. Aber wenn der Meister bei der Fuge, dem allgemeinen Gebrauch folgend, die begleitenden Instrumente einfach mit den Singstimmen gehen ließ und sie deshalb gar nicht erst in die Partitur eintrug, so gestaltete er die instrumentale Begleitung für dieses Sopran-Arioso mit besonderer Sorgfalt aus. Es ist der einzige Satz in dem ganzen Werke, in dem der Streicherchor durchweg in allen vier Stimmen ausgearbeitet vorliegt. Note gegen Note gesetzt, hält sich die Begleitung fast überall selbständig gegen die Singstimme. Sie verstärkt den weich flehenden Charakter des Solos bedeutend. Dessen echt neapolitanische Melodik verfiele ins Weichliche, gäbe ihr nicht scharf akzentuierte Rhythmik eine gewisse Festigkeit.

Im sechsten Satze (»Fac me tecum pie flere«, Andantino maestoso, C-moll, $^3/_4$), den Astorga zu einem Duett zwischen Tenor und Alt gestaltet, verleiht er der Bitte um das »Mitleidendürfen« abermals neue Töne. Er läßt das Orchester ganz schweigen und nur die Orgel bzw. die Generalbaßinstrumente begleiten. Deren stumpferer Klangcharakter paßt so recht zu dem tiefen Ernst

dieses Abschnitts, der wohl der düsterste des ganzen Werkes ist. Hier stellt sich auch wieder die imitierende Technik in den Stimmen ein; bisweilen entstehen kanonische Gefüge wie das folgende:



Nur der meist in punktierten Rhythmen dahinschreitende Continuo belebt einigermaßen das graue Bild dumpfer Askese.

Der natürlich empfindende Mensch sehnt sich nach einem Aufschwung aus dieser Sphäre. Und der Komponist stillt dies Verlangen. Der Anfang der nächsten Strophe »Virgo virginum praeclara« gibt den willkommenen Anlaß dazu. Die Worte erwecken in Astorga die Vorstellung der Himmelsherrlichkeit der heiligen Jungfrau, und sofort schickt er sich an, sie mit musikalischem Jubel zu

feiern. Alle in dem Werke beteiligten Kräfte werden zu Beginn des siebenten Satzes (Tempo giusto, Es-dur, C) in einenlauten, fanfarenartigen Huldiguhgsruf für die Himmelskönigin zusammengefaßt. In diesem Tutti spielt das Orchester eine neue Rolle. Es geht nicht wie sonst einfach mit den Singstimmen oder kontrapunktiert sie, sondern wird akkordisch füllend geführt, zeigt also eine der modernen zustrebende Behandlungsweise. Der Verlauf des Textes mit der wiederauftauchenden demütigen Bitte um Christi Kreuz und Leid läßt das Orchester eine Strecke verstummen, dann aber bricht der Tuttijubel noch einmal los, nun auf anderer Tonstufe und mit anderer Stimmenanordnung. Die zweite Hälfte der Strophe bietet keinen Anlaß mehr zu frohem Glanz; das Leiden Jesu beherrscht wieder die Gedanken, und die Singstimmen winden sich, stark modulierend, dem geheimnisvoll mit leeren Quinten austönenden Schlusse zu. Das erst so lebhaft tätige Orchester wird in diesem Teile fast nur im Zwischen- und Nachspiel imitatorisch beschäftigt, zumeist begleitet die Orgel.

In diesem Satze zeigt sich unser Meister als musikalischer Charakterzeichner ersten Ranges. Jeder leisen Schattierung des Textes weiß er den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu verleihen. Durch Heranziehung und Verwendung der verschiedensten Hilfsmittel kommt eine für jene Epoche so reiche Differenzierung des Kunstgebildes in engstem Rahmen zustande, daß Astorga hier mehr denn je als Fortschrittler erscheint. Gleichwohl bewahrt er überall den Adel der melodischen Linie, — kurzum, dieser Satz ist ein Meisterstück für sich, das zur Bewunderung zwingt. Ähnliches mochte wohl auch Chrysander[1] empfinden, als er Astorgas »einfachem und doch kunstvollem« Chore »Virgo virginum praeclara« den Vorzug gab vor dem »mystischen Terzett«, zu dem Agostino Steffani in seinem Stabat Mater die gleiche Strophe ausgestaltet hat. Astorgas Vertonung, den kunstgeschichtlich interessantesten Abschnitt seines Werkes, fügen wir ungekürzt als Beilage I unserem Buche an.

Das stille Insichgehen gegen Ende des Chores leitet aufs natür-

[1] Händel, I, S. 351.

lichste zu der tiefen Kontemplation hin, die den achten Satz (Poco Andantino, B-dur, $^3/_8$) erfüllt. Hier waltet im Texte des Glaubens heilige Entzückung; »inflammatus et accensus«[1] schwebt der Christ über die Schmerzen des Mitleidens in selige Höhen hinauf, wo ihn Klänge reinster Schönheit umspielen. Einen Sang voll reinster Schönheit läßt auch Astorga anstimmen. Den Solobaß erkürt er dazu. Gleichsam ein »Pater seraphicus«, erhebt dieser sein gewaltiges, umfangreiches Organ, um den andachtsvoll Lauschenden durch eine einfache, verklärte Melodie über das Leid emporzutragen:



Leise Orgelstimmen, nur gegen den Schluß hin durch einige Streicher verstärkt, begleiten dieses Arioso, in dem, obschon es ganz im Sinne des italienischen Bel canto angelegt ist, doch nirgends Konzessionen an die Bravour des Sängers gemacht werden. Selbst die Skalen und liegenden Töne, die im Verlauf des Stückes erscheinen, dienen der Idee des Ganzen. Einige Stellen erhalten

[1] In einzelnen alten Partituren findet sich statt der Worte »Inflammatus et accensus« die Textvariante »Flammis ne urar succensus«.

durch Synkopen besondere Wucht. In der Schlichtheit und Kraft des Ausdrucks wie in der Größe des Stils steht dieses Solo ebenbürtig neben den besten Arien Händels da.

Als Schlußnummer (Nr. 9) des Werkes bringt Astorga, dem Anfang entsprechend, einen Chorsatz (»Christe«, Adagio— Allegro, C-moll, C). Während ältere Meister, z. B. Palestrina, im Schlußsatz des Stabat Mater beim Wortlaut der gewöhnlichen Kirchenfassung des Gedichts bleiben, die noch einmal zu den trüben Bildern von Christi Kreuz und Tod zurückkehrt, wählt Astorga die geradewegs auf die »Palme des Sieges« zustrebende, lichtvollere Fassung der Strophe, wie sie sich in dem Carmeliter-Missale findet:

»Christe, cum sit jam exire,
Da per matrem me venire
Ad palmam victoriae«.

Allerdings ging damit der Reim auf »Paradisi gloria« verloren. Doch das kümmerte Astorga wenig; für ihn sprang der künstlerische Vorteil heraus, daß er die im vorigen Satze gewonnene ekstatische Stimmung bis zum Schlusse des Werkes festhalten konnte. Zwei breiten, feierlichen G-dur-Akkorden auf das Wort »Christe« reihen die Chorstimmen, Note gegen Note gesetzt, ihre schlichte Bitte an. Plötzlich wird aber ihr Adagio-Gang durch ein Allegro unterbrochen. Der dem Text innewohnende Gedanke des Laufes nach der Siegespalme begründet diesen Wechsel ebensogut wie den Eintritt imitierender Satzweise. Diese wird jedoch auf die zwei oberen Stimmen beschränkt, während der Baß in langem Orgelpunkte ruhen bleibt. Kann man den letzteren als Sinnbild des unverrückt leuchtenden Zieles auffassen, so geben die beiden Oberstimmen, die einander in kurzer Entfernung folgen, das Bild des Laufes nach dem Ziele:


Sopran
Alt
Tenor
Baß
Orgel
per ma - trem me ve-
per
ve - ni - re ad pal - - - - - -
Tasto solo
ni - re, ve - ni - re ad palmam, ad palmam, pal-mam
matrem me ve - ni - re, ve - ni - re ad palmam, pal-mam
pal-mam
- - - - - - - - - - - mam

Über Sequenzen hinweg gelangt der erste Teil der Strophe zu einem Abschluß in Es-dur. Der zweite Teil bringt eine Wiederholung des ersten in anderer Stimmenanordnung und neuer harmonischer Beleuchtung. Schließlich wird die Haupttonart des Ganzen, C-moll, wiedergewonnen. Den letzten Akkord auf das Wort »Gloria« läßt jedoch Astorga in archaisierender Weise ohne Terz. Sollte er damit den Hörer unbefriedigt entlassen? O nein. Auch genügt ihm die schlichte Art der Bitte nicht für den Abschluß dieses Werkes. Er fügt vielmehr noch ein Amen an. Auch andere Zeitgenossen von ihm taten dies. Aber wenn sich z. B. Antonio Caldara mit drei kurzen Amen-Takten begnügt, so baut Astorga einen großen, der Ausdehnung des ganzen Werkes entsprechenden Schlußchor auf. Ähnlich wie im ersten Satze führt er zwei verschiedene Themen in kontrapunktischer Verknüpfung gegeneinander. Das Adagio-Tempo und die Wucht der Themen verleihen diesem »Amen« erhabene Feierlichkeit. Nach der ersten Durchführung wird jedoch dem Flusse der vereinten Stimmen Einhalt getan. Noch einmal drängt es den Tondichter zur begleiteten Einzelmelodie hinüber. Er gibt das erste Fugatothema einer Chorstimme allein und läßt es, leise von der Orgel begleitet, in freien Melismen weiterspinnen. Mit einem kurzen Chor-Tutti wird es einer anderen Chorstimme übergeben, und so wandert es durch alle hindurch. Dann erst kehrt der Meister von seiner Abschweifung zur strengen Form zurück: das unterbrochene Fugato wird wieder aufgenommen und glanzvoll zu Ende geführt.

Trotz aller Kompliziertheit des Einzelnen hat das Stabat Mater Astorgas doch großen, lapidaren Stil. Die Sätze sind alle kurz; ihr Inhalt ist fast zu reich für ihre knappe Form. Der Gedanke seiner Bestimmung für den Gottesdienst, der musikalischer Breite keinen Raum läßt, waltete unausgesetzt bei der Formung des Werkes. Die Durchschnittsverhältnisse der Musikpflege in den Kirchen um 1700 schrieben die Besetzung vor und zogen Grenzen für die technische Behandlung. An die Solisten wie an den Chor werden bedeutende Anforderungen gestellt, aber sie überschreiten nirgends das Maß des Natürlichen, des Ausführbaren. Die Begleitung ist dem Continuo und zwei- oder dreistimmigem

Streichorchester zugeteilt. Diese Notierung schließt die Möglichkeit von mancherlei Besetzungsverstärkungen für die Aufführung ein. So gut wie sich der Orgel, die im wesentlichen den Continuo ausführte, noch Celli und Lauten beigesellten, so gut traten hie und da zu den Streichern »mitgehende« Bläser, besonders Flöten und Oboen hinzu. Jedenfalls war der klangliche Effekt bei der Aufführung zu Astorgas Zeit ein vollerer, als ihn das Bild der Partitur vermittelt[1].

Astorgas ,Stabat Mater steht als ein in sich vielgestaltiges und doch einheitliches Werk vor uns. Einheitlich in der jeden Takt erfüllenden tief religiösen Empfindung, einheitlich in der Anlage und technischen Ausgestaltung, die allerorten die gleiche Meisterhand verrät. Vielgestaltig mußte die Komposition werden, wollte der Meister die trotz aller Reimüberraschungen fühlbare stoffliche Monotonie des Gedichts überwinden. Und so zog er nicht nur alle damals erreichbaren Mittel herbei, sondern bediente sich auch der verschiedensten Formen vom schlicht begleiteten Arioso bis zur Doppelfuge. Mit feinem künstlerischen Gefühl traf er die Anordnung der Einzelheiten nach dem Gesetze belebender Kontraste. Jeder Satz bietet gegen den vorigen ein anderes Bild, mancher zeigt auch in sich selbst gegensätzliche Gliederung. Auch die Harmonik ist eine für jene Zeit abwechslungsreiche, ja in einzelnen Wendungen sogar kühne.

Alles in allem erscheint das Stabat Mater als das Werk eines Tondichters, der, im Besitze einer durch reiche Übung erworbenen vollkommenen Herrschaft über alles Technische, die frommen Gedanken, die seine Seele durchziehen, auch in reiner, edler und zugleich andere Seelen mitbeflügelnder Weise vorzutragen weiß.

Über die erste Aufführung von Astorgas Stabat Mater ist nichts bekannt. Doch dürfte sie wohl bald nach seinem Entstehen,

---

[1] Eine aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende Abschrift in der Landesbibliothek zu Dresden (Mus. C. A. 12) zeigt zahlreiche Notizen von Dirigentenhand, an welchen Stellen zwei »Oboi di ripieno« nach den Violinstimmen und »Violoncelli« nach dem Baß vom Kopisten ausgeschrieben werden sollten.



also 1707 oder 1708 in Neapel oder in Rom stattgefunden haben. Zahlreiche alte italienische Abschriften beweisen, daß das Werk von vielen Kirchenmusikleitern in Italien zum Gebrauch beim Gottesdienst erwählt wurde. Das ihm allein ebenbürtige Stabat Mater von Agostino Steffani, das viel bescheidener angelegte von Antonio Caldara und die beiden mit großem Orchesteraufwand ausgestatteten von Johann Josef Fux gelangten nicht über den Einflußkreis ihrer Schöpfer hinaus. Astorgas Werk fand dagegen wachsende Beachtung, bis — es plötzlich durch ein anderes, um ein Menschenalter jüngeres, verdrängt wurde. Das von Giovanni Battista Pergolesi grub ihm den Boden ab. In seiner Anlage — es ist nach dem von A. Scarlatti aufgestellten Muster für Sopran- und Altsolo und Orchester geschrieben — gibt es sich kleiner und einförmiger als das Astorgas. Seine reizvolle, aber mehr opernhafte Melodik zeigt die Verweltlichung der katholischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert bereits in vollem Zuge. Aber gerade das sinnfällig Schöne, das Populäre an dem Werke errang ihm im Fluge die Gunst der Menge.

Als Astorgas weit ernstere, gediegenere Komposition der Vergessenheit anheimzufallen drohte, nahmen sich Musikliebhaber ihrer an und brachten sie außerhalb des Gottesdienstes zu tönendem Leben. Die Aufführung 1752 oder 1753 in Oxford dürfte die erste dieser Art gewesen sein. In London ließ dann in den siebziger Jahren die »Academy of Ancient Music« in ihren Donnerstag-Abendunterhaltungen das Werk öfters erklingen. In England erfuhr es auch zuerst literarische Würdigung. Avison, Hayes, dann namentlich Hawkins und Burney widmen ihm Worte hoher Achtung[1]. Ein Engländer war es auch, der zuerst verschiedene Abschnitte daraus durch den Druck vervielfältigte. Christian J. Latrobe nahm in seine »Selection of Sacred Music«, die in den Jahren 1806—1826 in London erschien, sechs Sätze aus Astorgas Werk im Klavierauszug auf. Allerdings bot er nur drei davon (Nr. 2, 3, 6) mit dem ursprünglichen Text. Bei den übrigen entfernte er ihn und legte anderen lateinischen, bei einem sogar

[1] Vgl. Bd. I, S. 96, 132 f., 135 und 138 f.

englischen Text unter[1]. Anscheinend wollte er damit die Sätze auch für Kreise verwendbar machen, die sich vielleicht an dem Marienkult gestoßen hätten. Unglücklicherweise wählte er für die Sopran-Arie Nr. 5 »Sancta mater« die Worte »Recordare Jesu pie« usw., — also einen Abschnitt aus dem »Dies irae«, das bekanntlich im Requiem Aufnahme gefunden hat. Hier liegt die Quelle des alsbald von Rochlitz verbreiteten Irrtums, Astorga habe außer dem Stabat Mater auch ein Requiem geschrieben[2].

Friedrich Rochlitz, durch Latrobes Veröffentlichung auf das Stabat Mater hingeführt, suchte mit seinem phantastischen Astorga-Artikel (1825) und dem Abdruck dreier Sätze (Nr. 1, 6 und 2) aus dem Stabat Mater im Klavierauszug in seiner »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« (Bd. II, 2. Hälfte, S. 68f., Mainz, 1831) für den Meister und sein Werk Freunde zu werben. Und das gelang ihm. Im Jahre 1834 veranstaltete der Wiener Musikforscher Georg Kiesewetter im Privatkreise eine Aufführung des Werkes. Franz Grillparzer wohnte ihr bei und zeichnete jene begeisterten Worte über das Werk auf, die wir an den Anfang unserer Untersuchungen im ersten Bande gestellt haben. In Leipzig zog das Stabat Mater wieder in Kirchenhallen ein, und zwar in evangelische. Der Thomaskantor Moritz Hauptmann, der das Werk einstudiert hatte, berichtet in einem Briefe vom 8.—10. April 1847 darüber[3]:

---

[1] Diese Sätze beginnen:

Blessed be the power (Chor).
Cum sitiam (Chor).
Recordare (Arie).

Ich zitiere die Stücke nach G. Groves Dictionary of Music (Bd. II, 2. Aufl., S. 650), da es mir nicht möglich wurde, das äußerst seltene Werk von Latrobe einzusehen. Die Arie »Recordare«, über die ich oben im Text spreche, lag mir im Lonsdaleschen Abdruck vor. Welche unter den Chören des Originals (Nr. 1, 4, 7, 9) den Sätzen »Blessed be the power« und »Cum sitiam« als Vorlage dienten, ist ohne Einsicht in die »Selection« nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Vgl. dazu das Verzeichnis S. 221.

[2] Vgl. Bd. I, S. 149, 158f. Wir wissen nicht, ob Rochlitz die Veröffentlichung selbst oder nur eine Anzeige davon gesehen hat. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit ist ihm in keinem Falle zu ersparen.

[3] Moritz Hauptmann, Briefe an Franz Hauser. Herausgegeben von Alfred Schöne. Leipzig, 1871. Bd. II, S. 50.

»Am Palmsonntage und Charfreitag haben wir statt des Passionsoratoriums ... das Stabat Mater von Astorga und »Gottes Zeit« von Sebastian Bach aufgeführt. Das Stabat Mater ist doch ein schönes Ding; vorzüglich in den Solosätzen, die sich sehr schön singen lassen. In der Faktur ist es auch viel bedeutender als das von Pergolesi. Es ist ein Terzett, ein Duett und eine Arie darin, die man wahre Musterstücke nennen kann, denen es an gar nichts fehlt, die auch weder alt noch neu sind, sondern für alle Zeiten, wie es in der Musik nicht gar so oft der Fall ist.« In einem anderen Briefe[1] spricht er sich wie folgt über das Werk aus: »Die Musik ist etwas altertümlich und an einzelnen Stellen mager, aber in der Gesinnung und im Stil sehr rein und schön und wahres Gold gegen den Haarbeutel- und Reifrock-Geschmack einer Graunschen und ähnlicher Kompositionen«. — Später brachte der Riedelsche Verein Astorgas Stabat Mater wiederholt in Leipzig zur Aufführung[2].

Bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts war das Interesse der Kunstfreunde für den Hymnus so groß, daß es einige ungenannte Liebhaber (darunter Rochlitz?) wagten, ihn vollständig in Partitur zum Druck zu befördern: »In Kommission« bei C. A. Kümmel in Halle wurde 1837 die erste, bis in die Vorzeichnungen hinein (C-moll, dorisch, mit 2b) notengetreue Wiedergabe veröffentlicht. Im Jahre 1854 erschien dann bei Bote & Bock in Berlin abermals eine Ausgabe. Der Gebrauch dieser Publikation wird dadurch erleichtert, daß unter dem Continuo-System ein Klavierauszug beigedruckt ist. Ferdinand Brissler hat ihn hergestellt. Er gibt ein genaues Bild aller Einzelheiten der Partitur, auch der Singstimmen; in der Aussetzung des Continuo ist er jedoch so zaghaft, daß, namentlich wo der Baß als einzige Begleitung notiert ist, die Skizzenhaftigkeit des Originals nicht völlig überwunden wird.

Die Bearbeiter der beiden danach (ohne Orchesterteil) erschienenen Klavierauszüge mit Text gingen dagegen beim Aussetzen der Bässe herzhaft zu Werke. Namentlich Gustav Rösler hat in

[1] An Ludwig Spohr vom 7. Februar 1847. Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und andere. Herausgegeben von Ferd. Hiller. Leipzig, 1876. S. 28.
[2] Vgl. N. Ztschr. f. M. 1865, Nr. 31, S. 270.

seinem 1872 in der Edition Peters erschienenen Klavierauszuge die Bässe durchweg zu vollen Harmonien ausgestaltet; durch Verdoppelung der Bässe suchte er dem Charakter der tiefen Orgelstimmen gerecht zu werden. Tat Brissler zu wenig, so tut Rösler für den Stil des Werkes in dieser Hinsicht manchmal zu viel des Guten. Die Mitte zwischen beiden hält die sehr gewissenhafte Arbeit von H. M. Schletterer, die 1879 bei Breitkopf & Härtel erschien. Schletterer fügte ihr eine biographische Vorbemerkung über Astorga bei, die allerdings heute fast in allen Punkten überholt ist.

In den Klavierauszügen wurde das Continuo-Problem für den Haus- und Studiengebrauch des Werkes gelöst; für den Gebrauch bei großen öffentlichen Aufführungen bestand es in der Partitur unverändert fort. Die »mageren Stellen«, wie sie Moritz Hauptmann nennt, bildeten ein Hindernis, das die Durchschnittschorleiter, die der Generalbaßbehandlung entfremdet waren, veranlaßte, lieber von der Aufführung des Hymnus abzusehen. Dieses Hindernis zu beheben, ist der Zweck einiger Bearbeitungen des Werkes.

Die älteste Bearbeitung stammt aus dem Jahre 1828 und verrät die ganze Verständnis- und Gefühllosigkeit jener Zeit für den Stil älterer Tonschöpfungen. Der Münchener Hofmusikus Karl Neuner fertigte sie für den Gebrauch der Bayrischen Hofkapelle[1]. Er fügte zu der Originalbesetzung Hörner, Klarinetten, 2 Fagotte und im »Christe« (9. Satz) sogar 3 Posaunen hinzu. Feine, von Astorga wohl erwogene Gegensätze in der Begleitung zerstörte er völlig. Er änderte an der Phrasierung und der Textverteilung in den Singstimmen; in der herrlichen, so kurzen Baß-Arie (Nr. 8) brachte er einen größeren Strich an, auch »verbesserte« er die Baßführung nach seinem Gutdünken. Da sein Machwerk ungedruckt blieb, hat es jedoch das Bild Astorgas nie ernstlich getrübt.

Weit feinsinniger und pietätvoller hat Robert Franz das

[1] Die in der Staatsbibliothek zu München befindliche Handschrift (Ms. Mus. 1803) trägt den Titel »Emanuelis Astorga Hymnus Stabat mater dolorosa. Ad usum Capellae Aul. reg. Bavaricae tradidit Carolus Neuner. Monachii 1828«. — Eine Abschrift in der Wiener Staatsbibliothek (Ms. Nr. 16212) zeigt den Vermerk: »Von mir instrumentiert. K. Neuner.«



Stabat Mater bearbeitet. Er ging von der bestimmten Absicht aus, das Werk in Räumen aufführbar zu machen, wo keine Orgel vorhanden ist. So setzte er die Orgelbegleitung für ein Holzblasquartett (2 Klarinetten und 2 Fagotte). Das übrige Chor- und Orchestergefüge ließ er unberührt, nur zur Verstärkung zog er bei Fortestellen die einmal vorhandenen Bläser hinzu. Seine Vortragsbezeichnungen sind mit Geschmack und klarer Einsicht in das Wesen des Werkes gewählt. Wie Brissler, so fügte auch Robert Franz unter dem Baßsystem einen Klavierauszug bei. Er ist wohl der beste unter allen. Freilich läßt sich auch gegen diese Bearbeitung des Werkes ein gewichtiger Einwand erheben. Das Stabat Mater ist nun einmal ein kirchliches Werk; und wenn man ihm das kirchlichste Instrument, die Orgel, entzieht, so nimmt man ihm seine Seele. Es gehört nicht in den Konzertsaal, sondern in die Kirche. Insofern waren Franz' Bemühungen von Anfang an auf falscher Bahn und konnten schließlich keine rechte Frucht tragen. Seine 1864 bei Karmrodt in Halle im Druck erschienene, später in den Verlag Leuckart übergegangene Arbeit hat nur wenig Beachtung gefunden.

Überhaupt ließ das Interesse der musikalischen Kreise für den Hymnus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach. Die Wiedererweckung der Schöpfungen der Hauptmeister, besonders Johann Sebastian Bachs, drängten ihn, wie auch andere Werke von Meistern zweiten Ranges, mehr und mehr in den Hintergrund, so daß er in der Gegenwart völlig verstummt ist. Und doch hat Astorgas Stabat Mater Schönheit und Kraft genug, um uns noch heute fesseln zu können. Freilich müßte die Aufführung eine stilechte sein; für eine solche zeigt aber die durch die Musikforschung wiedergewonnene alte Generalbaßpraxis Mittel und Wege genug[1].

Kehren wir noch einmal zu Astorga selbst zurück.

Welchen Platz nimmt das Stabat Mater in seinem gesamten Schaffen ein? Schon früher konnten wir im Hinblick auf seine

[1] Eine nahezu stilreine Aufführung läßt sich mit teilweiser Benutzung der Robert Franzschen Einrichtung ermöglichen. Diese ist schon deshalb zu empfehlen, weil hier ja einmal das ganze Stimmenmaterial gedruckt vorliegt. Die



technische Vollendung aussprechen, daß es ein Werk des reifen Meisters sein müsse. Und diese Annahme wird vollauf bestätigt durch das, was wir über die Entstehungszeit des Werkes ermittelt haben: Astorga schuf es mit 27 oder 28 Jahren im Besitz einer ausgereiften Schreibweise, aber zugleich noch einer jugendlichen Erfindungskraft. Da der Komposition des Stabat Mater mindestens ein Jahrzehnt tonschöpferischer Betätigung Astorgas vorausgeht, liegt die Frage nahe, ob von diesem seinem Wege zur Meisterschaft keine Stationen erkennbar geblieben sind. Bewahrt keine der zahlreichen Bibliotheken unter ihren Manuskriptschätzen Denkmäler der Entwicklung Astorgas auf? Meine Umschau danach schien in der Tat Erfolg zu haben. Der Katalog[1] des Archivio Musicale Noseda im Konservatorium zu Mailand nennt unter Nr. 366 sechs Autographe von »Abbozzi di composizioni sacre« für eine bzw. zwei Singstimmen und Baß von Astorga. Ihre Textanfänge lauten[2]:

1. Gloria Patri.
2. Aye [sic, ave?] requies mea.
3. Regina mundi.
4. Quod vidi et amavi.
5. De profundis.
6. Hic habitabo.

Sollten diese Bruchstücke nicht vielleicht Studien sein, die auf Astorgas Hauptwerk hinleiten? Eine genaue Prüfung der Fragmente an Ort und Stelle erbrachte mir leider die Gewißheit, daß diese Manuskripte mit Astorga überhaupt nichts zu tun haben. Erstens sind sie keine Autographe des Meisters. Alle erhaltenen

erste Forderung heißt jedoch: Wiedereinsetzung der Orgel in ihre Rechte. Auch erscheint die Mitwirkung des Cembalo (Klavier) als Generalbaßinstrument an einzelnen Stellen ratsam, so z. B. in den Sätzen 6 und 8, die gleich der Arie Nr. 5 auf jeden Fall von der Bläserbegleitung zu befreien sind. Die Ausführung der Generalbaßpartie ist mit Hilfe der Klavierauszüge heute ein Leichtes. Ein mit dem alten Stil vertrauter Dirigent wird das Passende zu treffen wissen. Die Hinzuziehung der Bläser bei Tuttistellen widerspräche nur, was die Klarinetten betrifft, der historischen Echtheit.

[1] Verfaßt von Eugenio de' Guarinoni, gedruckt in Mailand 1897.

[2] Ich zähle die Stücke in der Schreibweise der Originale auf.



Handschriften Astorgas zeigen einen einheitlichen, von dem der Mailänder Entwürfe grundverschiedenen Charakter. Zweitens der Unterschied im musikalischen Stil. Eine ganze Welt liegt zwischen Astorgas ernstem, verinnerlichendem Tonsatz und dem jener Fragmente, die sicher erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind und in jeder Hinsicht den Verfall der italienischen Kirchenmusik jener Zeit zeigen. Die lustige Triolenmelodik und die kunstlose Mache dieser Sätze ist profan durch und durch. Am ärgsten steht es wohl um das »De profundis«: Heißes Flehen um göttliche Gnade bildet den Textinhalt dieses Psalmes; und der Tonsetzer schrieb dazu eine punktierte, munter auf- und abwiegende Weise in F-dur und Dreivierteltakt! Derartiges ist wohl einem Buffokomponisten von anno 1780 bei einem Seitensprung auf kirchliches Gebiet zuzutrauen, — einem Astorga nimmermehr. Irgendeine schriftliche Beglaubigung, daß diese Entwürfe von Astorga stammen, liegt nicht vor; man kann also nur annehmen, daß sie von einem früheren Besitzer, der sich in den Stilunterschieden der Kirchenmusik nicht auskannte, in freier Willkür dem Meister des Stabat Mater zugesprochen worden sind.

Mit diesen Mailänder Fragmenten fallen auch die Dokumente weg, die einen Einblick in die Entwicklung Astorgas als Kirchenkomponist versprachen. Alle die gewiß sehr zahlreichen Vorstudien zum Stabat Mater sind verloren, und das Werk steht in einsamer, rätselhafter Größe da. Denn Astorga ließ dem Hymnus auf die Schmerzen der Maria keine andere geistliche Komposition folgen. Er ist sein einziges kirchliches Werk, zugleich aber auch eins der schönsten und edelsten der gesamten Kirchenmusikliteratur.

II. Kapitel.

Die Oper „Dafni".

Nicht immer hat ein Komponist, dem ein großer Wurf für die Kirche gelang, auch für die Opernbühne Hervorragendes zu bieten. War es bei Astorga mit der Oper »Dafni« der Fall? Wohl konnten

wir im ersten Bande mitteilen, daß das Werk bei verschiedenen Aufführungen Erfolg hatte; daß ihm absoluter Kunstwert innewohnt, ist damit aber noch nicht bewiesen. Erst eine eingehende Betrachtung der Oper, ihres Inhalts, ihrer Quellen, Formen und sonstigen Eigentümlichkeiten kann darüber Klarheit schaffen.

Sein Untertitel »Dramma pastorale per Musica« weist dem Werke eine besondere Stellung in der Musikliteratur an. Es ist eine jener Pastoralopern, wie sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts allgemein beliebt waren.

Die Oper übernahm die Pastoralstoffe aus dem gesprochenen Drama. Das Hirtendrama hinwiederum wuchs aus der von den Humanisten angebahnten Neubelebung der antiken Schäferpoesie hervor, die in Sannazaros »Arcadia«, einem mit Eklogen durchsetzten Hirtenroman in Prosa, die erste Dichtung großen Stils zeitigte. Mit diesem Werke wurde der Begriff »Arkadien, das Land glückseligen Hirtenlebens« geprägt und unter die Leute gebracht. Die Eklogen der italienischen Renaissance waren, gleich ihren antiken Vorbildern, meist in Dialogform abgefaßt. Diese Form führte allmählich zum eigentlichen Drama hinüber. Nach mancherlei Versuchen verschiedener Dichter, der Hirtenidylle die Bühne zu erobern, glückte dies 1573 Torquato Tasso mit seinem »Aminta«. Das in seiner schlichten Schönheit noch heute ergreifende Stück hatte so großen Erfolg, daß ihm eine Flut von Nachahmungen erwuchs. Das einzige Hirtendrama der Folgezeit, das mehr ist als eine Nachahmung des »Aminta« und diesem sogar in der Gunst der Menge ernstlich Konkurrenz machte, erschien 1590: Battista Guarinis »Pastor fido«. Reicher an Handlung und dramatisch geschickter gebaut als der »Aminta«, entbehrt Guarinis Werk jedoch des zarten antiken Hauches, der jenen verklärte. Die kräftigere Technik, die selbst mit derbkomischen Elementen arbeitet, sicherte dem » Pastor fido« ein langes Bühnenleben. Auch ihm fehlte es nicht an Nachahmungen. Die ganze Gattung des Schäferdramas bis zu ihrem Erlöschen im 18. Jahrhundert zehrt von den Gedanken und Bildern der beiden genannten Hauptwerke.

In die Zeit der reichsten Blüte der Pastoraldramen fällt die Geburt der Oper.

Das neu hervortretende »Dramma per musica« übernahm stoffliche und formale Elemente aus den Hirtenschauspielen. Ja, die ersten Operntexte der florentiner Edelleute sind trotz ihrer mythologischen Hauptpersonen im wesentlichen Pastoraldramen. In Rinuccinis Dafne bilden »Ninfe e Pastori« den Chor, in seiner Euridice treten Hirten namens Tirsi und Aminta in kleinen Solopartien auf. Die ältere venezianische Oper benutzt ebenfalls pastorale Motive. Monteverdi läßt in seinem »Orfeo« Hirtenchöre singen und bietet in »Tirsi e Clori« das erste pastorale Tanzspiel. Die späteren venezianischen Meister, Cesti und Cavalli, vernachlässigen jedoch derartige Stoffe zugunsten historischer und heroisch-mythologischer. Um so regere Teilnahme bringen aber die römischen Komponisten Pastoralstoffen entgegen. Stefano Landi nennt seine Oper »La morte d'Orfeo« (1619) selbst eine »Tragicomedia pastorale«[1]. Auch Domenico Mazzocchi, Loreto Vittori und Michelangelo Rossi schrieben Pastoralopern. Ihre Textdichter gingen insofern einen Schritt weiter, als sie romantische Stoffe aus den großen italienischen Epen, aus Tassos »Gerusalemme liberata« und Marinos »Adone« mit solchen aus bereits auf der Bühne erprobten Schäferdramen, namentlich aus »Aminta«, verschmolzen. Späterhin, als die Oper in zahlreichen großen Kunststädten heimisch wurde, grenzten sich die Stoffkreise gegeneinander ab, und die reine Pastoraloper trat neben die Opern anderen Genres. Bisweilen stutzte man gleich ganze Hirtenschauspiele für die Oper zurecht, wie es z. B. 1712 mit Guarinis »Pastor fido« für Händels gleichnamige Oper geschah. Meist aber wurden einzelne Motive und Gestalten aus dem reichen Bestande der Pastoraldramen zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. Solche Schäferopern wurden im Wechsel mit geschichtlichen und mythologischen Opern um 1700 auf allen Bühnen Europas gespielt und

---

[1] Vgl. Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. 1. Teil. Leipzig, 1901. S. 39.

erhielten sich bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Gunst der Menge.

Der zuletzt genannten Art von Pastoralopern gehört Astorgas »Dafni« an.

In seinem Text bietet er ein vortreffliches, ja geradezu typisches Beispiel der Gattung. Deshalb und weil das Libretto von größter Seltenheit ist, bringe ich es im Anhang vollständig zum Abdruck. Hier sei in Kürze der Verlauf der Handlung erzählt:

Fileno, ein Sohn des Flußgottes Alfeo, lebt als Hirt in Arkadien. Seine Schwester Galatea ist als kleines Kind von Seeräubern geraubt und im Seesturm von diesen ausgesetzt worden. Der Schäfer Dameta fand das Kind am Strande und erzog es als sein eigenes. Die Fünfzehnjährige wird mit dem Hirten Fileno verlobt, von dem sie nicht ahnt, daß er ihr Bruder ist. Aber Filenos Herz entflieht unbewußt der widernatürlichen Verbindung: es zieht ihn mit aller Macht zu der schönen, aber spröden Nymphe Nerina hin, so daß er über dieser Leidenschaft die junge Galatea vernachlässigt. Ihre bittern Klagen über den Ungetreuen sind also wohlbegründet. Auf diese Klagen weiß der schöne Hirt Dafni so zärtliche Trostesworte zu finden, daß im Herzen der Verlassenen eine stille Neigung zu dem holden Tröster aufkeimt; auch Dafni entbrennt in heimlicher Liebe zur Braut seines Freundes Fileno.

Die Nymphe Nerina, deren höchste Lust ist, als kecke Jägerin durch Busch und Feld zu streifen, hat aber bereits einen Anbeter. Der Hirt Tirsi umwirbt sie immer von neuem, obwohl sie ihn schroff, ja höhnisch abweist. Weder von ihm, noch von Fileno will sie etwas wissen, weil ihr Herz im stillen für — Dafni schlägt. Dieser erfährt von ihrer Neigung, die er nicht begehrt, und erzählt seinem Freunde Fileno von der Wahl der Nymphe, worüber dieser in helle Verzweiflung gerät. Dafni ist »übel dran«. Er weiß sich nicht nur bei Filenos Braut Galàtea, sondern auch bei dessen neuer Erwählten in Gunst, — über allem aber steht ihm die Treue zu seinem Freunde Fileno. Um sie zu bewahren, entschließt er sich nach schweren Seelenkämpfen, dem Freunde sein Glück zu opfern und in den Tod zu gehen. Er kritzelt einen letzten Gruß in den

Stamm einer Buche am Rande des Alfeo und geht, sich in die Fluten zu stürzen.

Währenddessen sind die Nymphen Nerina und Galatea auf der Jagd von einem verwundeten Eber überfallen worden, haben aber entfliehen können. Der Angstschrei Galateas ruft Dafni vom Selbstmord zum Rettungswerk. Inzwischen trifft Fileno mit der flüchtigen Galatea zusammen, die ihm erzählt, wie Nerinas Leben durch den wütenden Eber bedroht wurde. Filenos leidenschaftliche Besorgnis um Nerinas Heil verrät der Galatea, daß es diese ihre Freundin war, die ihr das Herz ihres Verlobten abspenstig gemacht hat. Fileno bekennt offen die neue Neigung, erklärt aber, Dafni, den er zum Boten an die jagdlustige Schöne bestellt habe, werde ja selbst von Nerina geliebt und habe, um ihm bei der Nymphe nicht im Wege zu stehen, lieber freiwillig den Tod gewählt, — wie die Inschrift an der Buche beweise.

Galatea sieht sich von beiden Hirten und ihrer Freundin betrogen. Verzweiflung packt sie, und sie eilt, gleich Dafni den Tod in den Wellen des Alfeo zu suchen. Doch als sie sich in die Fluten stürzt, empfangen sie kraftvolle Arme: ihr Vater, der Flußgott Alfeo, trägt sie sanft ans Ufer. Zu den Ihren zurückgekehrt, verkündet sie den Staunenden das Wunder. Dameta klärt das Geheimnis ihrer Geburt und Kindheit auf, sie darf Fileno als ihren Bruder umarmen und dem heimlich geliebten Dafni offen die Hand als Gattin reichen. Nerina tröstet sich über den Verlust des schönen Hirten, indem sie den treuen Tirsi zu Gnaden annimmt.

In diese Handlung ist, lose mit ihr verbunden, eine Reihe komischer Szenen eingefügt. Nur zwei Personen treten darin auf. Der alte Dameta bemüht sich in trottelhafter Verliebtheit um die junge Schäferin Selvaggia, die ihn unaufhörlich foppt, indem sie ihm bald Gewährung seiner Wünsche verspricht, bald ihn wieder schroff abweist, weil er »ihr Großvater sein könne«. Der erste und zweite Akt werden wirkungsvoll durch diese lustigen Szenen beschlossen, und auch am Ende des Ganzen meldet sich das Buffopärchen noch einmal mit einem Scherz. —

Wie verliebte Schmetterlinge gaukeln diese leichten, duftigen Gestalten durch die arkadischen Gefilde. Die Liebe in ihren ver-

schiedensten Formen und Graden leitet ihr Beginnen, die Liebe treibt sie zwischen Glücksjubel und Verzweiflung hin und her; Liebe, nichts als Liebe ist ihre Welt.

Da aber diese Welt bereits seit Tasso auf der Bühne herrschte, wird es nicht schwer sein, für die Personen und einzelne Züge des Librettos die Vorbilder nachzuweisen.

Um gleich die Ausnahme vorweg zu nehmen: Die einzige Gestalt des ganzen Stückes ohne bestimmtes Vorbild ist sein Titelheld, — wenn man bei dem zarten, zwischen Liebe und Freundschaft schwankenden Dafni überhaupt von einem Helden reden darf. Mit der Daphnis-Gestalt der Antike hat dieser Dafni nicht mehr als Namen und Stand gemein. In der griechischen Mythologie ist er der schöne junge Hirt, der den bukolischen Gesang erfand, der die Nymphe Lyca liebte und, da er ihr die Treue brach, tragisch endete[1]. In der italienischen Dichtung war dem Dafni nirgends eine nennenswerte Rolle zugewiesen worden, und so sah sich der Librettist genötigt, die Figur neu zu schaffen. Er machte sich's bequem, indem er sie nach allgemeinen Hirtentypen, wie sie die Pastoraldramen enthielten, formte, und ihr besondere Weichheit verlieh.

Keine der Nymphen, mit denen die antike Literatur Daphnis in Verbindung bringt, — auch nicht Chloe, seine durch Longus' reizvollen Hirtenroman bekannteste Freundin — tritt ihm in unserem Libretto zur Seite, sondern eine Nymphe Galatea. Aber während die berühmte Galatea der griechischen Literatur eine Meernymphe, die Tochter des Nereus ist, ist die im Operntext eine Flußnymphe, die Tochter des Alfeo (Alpheios). Obwohl sie also mit der bekannten Geliebten des schönen Akis und des ungeschlachten Polyphem nichts zu tun hat, wurde ihr Charakter doch durch den der berühmten Galatea bestimmt. Diese war in der italienischen Literatur schon lange eine beliebte Gestalt, und selbst in der Oper hatte sie Leben gewonnen. Die Galatea-Opern von Loreto Vit-

[1] Näheres darüber und über andere Fassungen der Daphnissage siehe W. H. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I, 1 (Leipzig 1884—1890), Sp. 955 ff.



tori[1], Pietro Andrea Ziani[2] und Lully[3] zeigen diese Nymphe als fest ausgeprägten Charakter: als tief empfindendes, still liebendes Weib, größer im Leiden als im Handeln. Solche Züge trägt auch die Galatea in Astorgas Libretto.

Nerina und Tirsi haben dem Namen nach zahlreiche Vorgängerinnen und Vorgänger in früheren Pastoraldramen; in ihren Charakteren sind sie Nachkommen zweier Gestalten aus Tassos »Aminta«. Die spröde, für die Jagd begeisterte Nymphe heißt dort Silvia und der schmachtende, etwas wortreiche, immer abgewiesene Hirt Aminta. Auch in Guarinis »Pastor fido« begegnet uns ein verwandtes Paar in Silvio und Dorinda, nur daß hier die Charaktereigenschaften vertauscht sind.

Auch Fileno kommt in früheren Dichtungen, doch in untergeordneten Rollen, vor.

Die komischen Personen Selvaggia und Dameta haben in dem Paare Corisca und Satiro im »Pastor fido« ihre Ahnen. Wie in Astorgas Text, so wird auch in der früheren Literatur das Mißverhältnis im Alter der Buffopersonen als komisches Motiv benutzt, so z. B. in Loreto Vittoris »Galatea«, wo sich eine »altersgraue« Hirtin Clori in einen jungen Hirten Lucindo verliebt[4].

Wie das zuletzt genannte, so sind auch andere Motive der Handlung bereits in der älteren Literatur gegeben. Die Vorgeschichte der Galatea stammt aus dem »Pastor fido«. Auch dort wird ein Kindlein (Mirtillo) von seinem nachmaligen Pflegevater aus dem Wasser gerettet. Der Sturz Galateas in den Fluß erinnert an den Sturz des verzweifelten Aminta von einem Felsen. Die Lösung der Konflikte ist wieder dem »Pastor fido« nachgebildet, wo sich ebenfalls zwei Hauptpersonen (Mirtillo und Silvio) als Geschwister entpuppen.

Nur weniges an den Figuren und der Handlung dieses Dafni ist ursprünglich; der größte Teil davon wurde den poetischen Schätzen Tassos und Guarinis entlehnt. Und doch ist die Dichtung weit

[1] La Galatea. Rom 1639.
[2] Galatea. Wien 1660.
[3] Acis et Galathée. Paris 1686.
[4] Vgl. Goldschmidt, a.a.O. S. 73.

mehr als eine bloße Neumischung des alten Materials. Denn ihr Verfasser hat die übernommenen Typen mit neuem Geiste erfüllt, er hat sie auf seine Weise plastisch herausgearbeitet, so daß sie keineswegs als verblichene Schatten, sondern als frische und lebendige Gestalten einherwandeln. Auch ist das Geschick anzuerkennen, mit dem er die Fäden der Handlung den Erfordernissen des Dramma per musica entsprechend anspinnt und verknüpft, mit dem er trotz des ziemlich einförmigen Hirtenmilieus und der zahlreichen Arien-Ruhepunkte den Zuhörer in Spannung hält. Wirklichen Wert erhält das Ganze durch die schlichte Schönheit seiner Sprache, die in flüssigen, ungezwungenen Versen dahinperlt. Mit den meisten gleichzeitigen Dichtungen im schwülstigen Marinostil verglichen, erscheint dieser Dafni geradezu als ein Werk von antiker Einfachheit und Grazie.

Der Dafnitext hat so viele Vorzüge, daß Grund vorliegt, nach seinem Verfasser zu fragen. Dessen Name ist in keinem der verschiedenen Abdrucke des Librettos genannt. Doch gelang es mir, ihn ausfindig zu machen. Schon im ersten Bande (S. 64) habe ich ihn mitgeteilt. Dort deutete ich auch bereits an, welche Veränderungen an dem Dafnitext vorgenommen wurden, ehe ihn Astorga komponierte. Hier einiges Nähere darüber:

Laut Allacci[1] stammte der ursprüngliche Dafnitext von einem »incerto autore«; doch hatte »der Bolognese Eustachio Manfredi großen Anteil daran«.

Eustachio Manfredi (1674—1739) war ein hochangesehener Mathematiker, Astronom und Wasserbaumeister in Bologna[2]. Als Schöngeist gehörte er der »Arkadischen Akademie« an, in der er den Namen »Aci Delpusiano« führte. Dichterruhm errang er durch

---

[1] Drammaturgia, S. 235. »Poesia d'incerto autore. Ebbe però gran parte in essa il Sig. Eustachio Manfredi, Bolognese.«

[2] G. C. Zanotti, Vita di Eustachio Manfredi. Bologna 1745. Zanotti, der in erster Linie den Gelehrten Manfredi schildert, weiß von dessen poetischer Tätigkeit nur wenig zu berichten. Von seiner Beteiligung am Dafnitext erwähnt er nichts. — Vgl. auch »Storia letteraria d'Italia. Scritta da una Società di Professori«. Tullo Concari: »Il Settecento.« Milano. Ohne Jahr. S. 199 und 264.

seine nicht zahlreichen, aber inhaltschweren »Kanzonen«. Er übersetzte einige französische Komödien ins Italienische und dichtete den Text zu einem Oratorium »S. Teresa«, das 1705 mit der Musik einer ungenannt gebliebenen Komponistin in Bologna aufgeführt wurde[1]. Auch eine Verteidigungsschrift der Hirtenpoesie Guarinis stammt aus seiner Feder. Mit seinem Dafnitext dürfte er die Probe auf dieses Exempel gegeben haben. Ihm gehört wohl die gesamte textliche Ausführung des Librettos an, während jener »incerto autore«, vermutlich ein Bühnenpraktiker, ihm beim Entwurf mit dramaturgischen Ratschlägen zur Seite gestanden haben dürfte. In literarischen Kreisen galt um 1715 Manfredi allein als Verfasser des Buches, wie aus einem in dem genannten Jahre erschienenen Dialog »Della Tragedia antica e moderna« von Pierjacopo Martello[2] ersichtlich ist, in dem »il vezzoso Dafni di Eustachio Manfredi« als eines der wenigen guten unter der Menge der schlechten Opernbücher hervorgehoben wird. Diese Notiz bekundet auch, daß sich der Dafnitext damals sogar rein literarischer Wertschätzung erfreute.

Manfredis Dafni ging im Sommer 1696 zwölfmal mit Musik von Giuseppe Aldrovandini am Teatro Malvezzi zu Bologna in Szene[3]. Vier Jahre später griff Alessandro Scarlatti das Textbuch auf, um es neu zu komponieren. Da die Aufführung in Neapel stattfinden sollte, wo das Publikum an komische Einlagen in der Oper gewöhnt war, ließ Scarlatti auch in den Dafni solche Scene buffe einfügen. Der Dichter, — vielleicht war es Carlo de Petris[4] — benutzte geschickt die beiden Nebenfiguren Selvaggia und Dameta und machte sie zu Trägern des komischen Elements.

[1] Corrado Ricci, »I teatri di Bologna«. Bologna 1888. S. 395 f. — Ricci nennt S. 507 auch einen Eustachio Manfredi als Librettisten einer Oper »Alcide e Telesia«, die 1787 mit Musik von Giuseppe Giordani aufgeführt wurde. Dieser Manfredi dürfte mit dem Dafnidichter nicht identisch sein.

[2] Zitiert in Michele Scherillos »Storia letteraria dell'opera buffa Napoletana« (Napoli 1883) S. 34, Anm. 1. — Den Hinweis auf die Stelle verdanke ich Herrn Dr. Alfred Einstein in München.

[3] Alacci a. a. O. — Ricci, a. a. O., S. 377.

[4] Vgl. S. 64 des ersten Bandes.



Für ihre Buffoszenen gewann er Raum, indem er Längen aus dem Manfredischen Text entfernte. Haben diese Einlagen auch nicht den poetischen Schmelz der übrigen Dichtung, so bringen sie doch in den vielleicht allzu gleichmäßigen Fluß des Urtextes Leben und Abwechslung hinein und führen wirkungsvollere Aktschlüsse herbei, als sie das Original hatte[1]. Scarlatti komponierte das neu gestaltete Libretto und brachte sein Werk im August 1700 zum Geburtstage der Vizekönigin im Palazzo dei Cantalupo in Neapel zur Aufführung[2]. Ein paar Wiederholungen folgten. Doch scheint der Erfolg nicht groß gewesen zu sein. Nur einmal ist die Oper später noch an anderem Orte einstudiert worden, und zwar trug sie dort einen anderen Titel. Sie ging im Karneval 1715 zu Jesi unter dem Namen »L'amore non viene dal caso« in Szene[3]. Einige Bruchstücke der Scarlattischen Partitur sind erhalten geblieben[4].

Astorga wählte das von Scarlatti benutzte Textbuch zu neuer, eigener Komposition. Nur einige Kürzungen und unwesentliche Änderungen im Wortlaut wurden angebracht, dann entsprach es allen seinen Wünschen. Im Frühjahr 1709 war seine Partitur vollendet.

Zwar ist von dieser Partitur nur der erste Akt erhalten geblieben, doch reicht er hin, uns eine Anschauung von der Art des ganzen Werkes zu geben.

Blättern wir den Band[5] flüchtig durch, so erhalten wir dasselbe Bild, das alle Opernpartituren des beginnenden 18. Jahrhunderts zeigen: Eine Menge Dacapo-Arien mit Continuo- oder Orchesterbegleitung und dazwischen weite Strecken Rezitativ.

Ein Orchestervorspiel[6] eröffnet das Werk. Diese »Intro-

[1] So endete der 2. Akt ziemlich matt mit einem Chore von Jägern und Jägerinnen.

[2] Benedetto Croce, I teatri di Napoli. Napoli 1891. S. 214.

[3] Meine Quelle ist Bd. I, S. 65, Anm. 1 genannt.

[4] Näheres darüber s. Anhang, Abschnitt IV.

[5] Bibliographische Notizen über die Partitur s. Bd. I, S. 63, Anm. 2. Vergl. auch Anhang dieses Bandes, Abschnitt III.

[6] Vollständig abgedruckt in Joseph Rafel Carreras y Bulbenas Buch »Carlos d'Austria«, Barcelona 1902, S. 486 ff.

duzione«, für Streichinstrumente notiert, weist das Schema Allegro-Adagio-Allegro auf, ist also nach Art der sogenannten italienischen Ouvertüre gestaltet, die unter Alessandro Scarlatti ihre feste Form gewann[1]. Ihr erster Satz beginnt mit dem unbegleiteten Thema in den ersten Violinen:



In seiner Anlage entspricht es ganz dem Geschmacke der Zeit, die solche Themen mit oft wiederholten Intervallen auf derselben Stufe liebte. Ein ganz ähnliches kommt in einer Arie von Francesco Contis »Don Chisciotte in Sierra Morena« (1719) vor[2]. Im Dafnivorspiel erfolgt die erste Repetition des Themas durch die zweiten Violinen, während die ersten nebst Violen und Bässen die Harmonie füllen. Sodann wiederholen es die Bässe, worauf Teile des Themas in den verschiedenen Stimmen frei weitergeführt werden. Verwandte Tonarten sucht der Tondichter nur kurze Zeit auf; bald geht er über die Dominante nach D-dur zurück und schließt den Teil mit einer von allen Instrumenten unisono gebrachten Wiederholung des Themas.

Das folgende kurze Adagio bringt eine von Pausen unterbrochene Akkordreihe. Sie führt sanft modulierend zu einem langen Fis-dur-Dreiklang, aus dem überraschend das Schlußallegro hervorbricht, dessen erster Satz hier im Auszug stehen möge:

---

[1] Diese Form, die gegen den Typus der Ouvertüre seiner »Rosaura« eine Vereinfachung bedeutet, hat Scarlatti zuerst 1696 in der Oper »Dal Mal il Bene« angewandt. Vgl. Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti, S. 61.

[2] Mitgeteilt in W. Langhans' »Geschichte der Musik«, Bd. I, S. 280.



Diesem Teile schließt sich ein zweiter, inhaltlich gleicher, an, der in einfacher Weise zur Tonika zurückführt.

In ihrer Schlichtheit und herzerquickenden Frische trifft diese Orchestereinleitung recht gut den Charakter des harmlosen Schäferspiels. Originelle Züge zeigen sich jedoch nicht darin.

Weit mehr Eigenart bekundet Astorga in der Vertonung des Textes, obschon er auch hier die Herkunft aus der neapolitanischen Schule nirgends verleugnet.

Ehe wir uns der mit der Handlung verknüpften Musik zuwenden, müssen wir uns klar werden, für welche Singstimmen Astorga schrieb. Die Künstlerschar, die ihm zur Verfügung stand, war natürlich eine ganz andere, als sie anno 1700 Scarlatti für seine Dafnikomposition zu berücksichtigen hatte. So kommt es, daß Astorga einzelne Rollen für andere Stimmlagen komponiert hat als Scarlatti. Letzterer gab den Fileno einem Tenor, Astorga wies ihn einer Altstimme zu. Bei Scarlatti singt Dameta Baß, bei Astorga Tenor. In dieser Hinsicht vertritt Astorga die neuere Zeit; denn im Anfang des 18. Jahrhunderts bevorzugte die Oper mehr und mehr die hohen Stimmen, so daß der Baß oft ganz ausgeschaltet wurde. Die Besetzung der Rollen bei Astorga ist folgende:

Galatea . . . . Sopran
Nerina . . . . . Sopran
Selvaggia . . . . Sopran
Dafni . . . . . Alt
Fileno . . . . . Alt
Tirsi . . . . . . Sopran
Dameta . . . . Tenor.

Die Rolle der Galatea war für die Primadonna, einen hohen Koloratursopran, bestimmt; auch die Partie der Selvaggia liegt hoch, während die der spröden, jagdlustigen Nerina passenderweise einem Mezzosopran zugeteilt ist. Befremdend erscheint uns die Notierung dreier Männerrollen für weibliche Stimmlagen. Die Gründe dafür sind verschiedener Art. Einerseits liebte man Damen in Hosenrollen auf der Bühne, andererseits hatte man ja auch Männer für Sopran- und Altpartien. Daß Astorga die Rolle des Tirsi für einen Kastraten geschrieben hat — für den Primo uomo — steht außer Frage. Die Altrollen Dafni und Fileno wurden in Genua von Herren, in Parma von Damen gesungen[1]. Da die

[1] Vgl. die »Interlocutori«-Verzeichnisse Bd. I, S. 68 und 100.

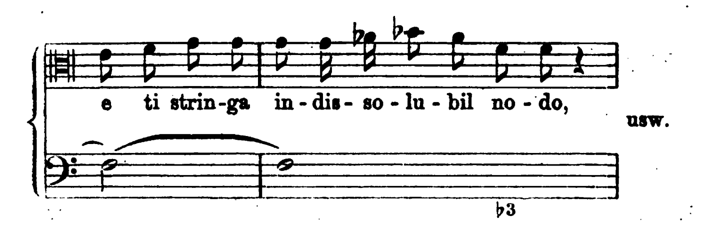
Notierung für männliche Kontraaltisten zu hoch liegt, lasen sie die Darsteller in Genua eine Oktave tiefer: so bewegen sich die Partien in Baritonlage. Filenos Arien — nicht die Rezitative — sind im Diskantschlüssel geschrieben. Wir brauchen uns nicht darüber zu wundern, wurden doch selbst Baßarien im 18. Jahrhundert in diesem Schlüssel notiert, der damals ebenso bevorzugt war wie heute der Violinschlüssel.

Wollte ich die musikalische Einkleidung des Opernaktes Szene für Szene eingehend analysieren, so dürfte die Teilnahme des Lesers gar bald erlahmen. Deshalb ziehe ich es vor, die Musik in ihren Haupteigentümlichkeiten zu beleuchten, wobei das Gemeinsame zu Gruppen zusammengefaßt werden möge. Ich beginne mit einer Würdigung des Rezitativs, um dann im Zusammenhang die Arien zu betrachten.

Das Rezitativ in Astorgas Dafni ist das des ausgebildeten neapolitanischen Stils. Der reiche Wechsel zwischen Sprechton und Arioso, der einen Hauptreiz der Werke Cavallis und Cestis bildete und auch bei Lully eine große Rolle spielte, ist hier nicht zu finden. Wohl machte auch Scarlatti in seiner Frühzeit, z. B. in »La Statira«, noch reichlichen Gebrauch davon, später wies dieser Künstler jedoch der Melodie ihr streng abgegrenztes Reich in den geschlossenen Sätzen an und behandelte das Rezitativ lediglich als musikalisch gehobene Rede. Dieser Richtung, die auf das flotte, leicht über den Ton weggesprochene Rezitativ der Opera buffa hinführt, gehört auch das im »Dafni« an. Es ist vorzüglich deklamierter Sprechgesang. Hier eine Probe davon:

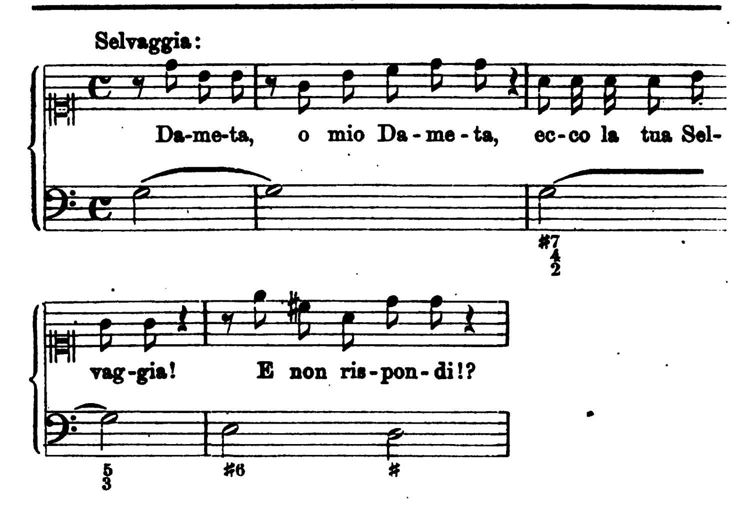






So spinnt sich der Dialog in der siebenten Szene an, nachdem Dafni dem Sange der heimlich geliebten Galatea gelauscht hat. Gar treffend ist hier im Anfang, wo noch ein jedes beiseite redet, die Befangenheit der beiden durch Tonfall und Pausen veranschaulicht. Besonderen Sinn haben die Pausen nach dem Worte »pace«. Denn Galatea, in der bereits eine Neigung zu Dafni aufkeimt, hofft, daß dieser um ihre Liebe werben wird; statt dessen legt er Fürsprache für ihren ungetreuen Verlobten ein. Das Stocken in Dafnis Rede vor der Erwähnung Filenos gibt dieser besonderes Gewicht, und man kann sich denken, wie sich Galatea danach für einen Augenblick enttäuscht abwendet.

In dem Streben, den rein sprachlichen Ausdruck zu heben, geht Astorga noch weiter als Scarlatti. Er mißt die Silbenquantitäten strenger als jener. Kräftig malt er den Wortsinn musikalisch aus, wobei er sich u. a. harmonischer Hilfsmittel bedient. Ein Beispiel dafür findet sich in der 9. Szene, wo Selvaggia erscheint, um den alten Dameta zu foppen, der jedoch den Gleichgültigen spielt:



Kann das Erstaunen Selvaggias über das frostige Schweigen des sonst so aufdringlichen Alten besser gemalt werden als durch die Wendung nach D-dur bei den Worten: »E non rispondi«?

Sinnreich ist die Behandlung, die Astorga einer refrainartig wiederkehrenden Textstelle angedeihen läßt. Sie findet sich in der oben bereits herangezogenen siebenten Szene, in deren Verlauf Dafni Galatea wohl über die Untreue Filenos tröstet, zugleich aber mehr und mehr seine eigene Liebe zu ihr durchblicken läßt. Er fühlt selbst, daß er »zu deutlich« geworden ist, und es kommt zu folgenden beiseite geflüsterten Bekenntnissen:



Nach einer Weile kehrt diese Parenthese wieder. Hier ändert sich wohl bei Dafni, dessen Erregung entsprechend, die musikalische Fassung der Worte, bei Galatea wird sie jedoch, ihrem ruhigeren, zaghafteren Charakter gemäß, notengetreu wiederholt. Als dann die Phrase, doch in umgekehrter Zuteilung an die Personen, zum dritten Male auftaucht, ertönt das »Ah, troppo intesi« wohl in denselben Intervallen, doch — von Dafni gesungen — eine Quarte tiefer, und beim vierten Male verhallt es in der Schlußkadenz. Wir haben es hier also einerseits mit der Anwendung eines »Erinnerungsmotivs« zu tun, andererseits mit einem Versuch von Personencharakteristik, die Astorga im Rezitativ sonst nicht erstrebt[1].

Die Begleitung des Rezitativs ist lediglich dem Continuo anvertraut, der mit einfach fortschreitenden Akkorden dem Gesange folgt. Die von Scarlatti eingeführte epochemachende Neuerung des Recitativo stromentato kommt in dem erhaltenen ersten Akte nicht zur Anwendung. Das schließt freilich nicht aus, daß in den verlorenen Akten[2] instrumentierte Rezitative vorhanden waren. Doch glaube ich es nicht. Denn die schlichte Art der Hirtenoper bedurfte keiner so kräftigen musikalischen Untermalung.

Alles in allem erscheint uns heute das Rezitativ im Dafni trotz des offenbaren Strebens nach kräftigem Ausdruck und trotz einzelner musikalischer Feinheiten ebenso einförmig wie das aller Opern der neapolitanischen Schule.

Anders die Arien.

Sind sie auch dem gleichen Kunstboden entsprossen wie das Rezitativ, so können sie zum größten Teile doch noch heute durch ihren musikalischen Inhalt fesseln. In ihrem Bau zeigen sie dasselbe Bild wie die in Astorgas Kammerkantaten. Diesen werden wir im III. Kapitel eine eingehende Untersuchung auch in formaler

---

[1] Längere Rezitative druckt Carreras a. a. O. ab: S. 504 f. das des Tirsi in der fünften Szene: »Dov' è il mio ben« und S. 511 f. das des Dafni in der sechsten Szene: »Si vidde mai«.

[2] So weist die viel ältere Oper »Il trionfo di Camilla« von Marc' Antonio Buononcini (1696) im ersten Akt nicht ein einziges, im zweiten aber eine ganze Anzahl glänzend instrumentierter Rezitative auf.



und technischer Beziehung widmen; wir brauchen daher hier auf diese Seiten der Dafni-Arien nicht einzugehen, sondern können uns darauf beschränken zu verfolgen, wie der Meister durch sie die Personen des Pastoraldramas im einzelnen charakterisiert.

Die erste Person, die uns im Stücke entgegentritt, ist die spröde, jagdlustige Nymphe Nerina. Ihrem energischen, ja bisweilen derben Wesen entspricht ganz die Art, wie sie zu Beginn der Oper ihr Gebet an Diana vorbringt. Nicht etwa sanft und demutsvoll, sondern flott und herzhaft wendet sie sich an die Göttin:



Der marschartige Rhythmus, der auch im H-moll-Mittelsatze beibehalten wird, dürfte sonst in einem Gebet befremden; bei

Nerina ist er am rechten Orte[1]. Ihre zweite Arie: »Arderò sì nel mio foco« (ohne Tempobezeichnung, G-moll, $^{3}/_{4}$) wird gegen die erste, nur vom Continuo begleitete, durch die Beteiligung des Orchesters gehoben, die sich jedoch fast nur auf die Zwischenspiele beschränkt. Singt auch Nerina hier von heimlichem Liebesfeuer, das in ihrer Brust lodre, so liegt doch eine gewisse Härte und Kühle in dieser Arie.

Der Liebhaber der trotzigen Nymphe, der Hirt Tirsi, ist dagegen musikalisch mit aller Wärme und Innigkeit beseelt, die diesem schmachtenden Jüngling zukommt. Gleich seine erste Arie »Lascia l'armi« (Andante, F-dur, C), in der er Nerina rät, die für sie so unpassende Jägerei aufzugeben und der Liebe zu pflegen, schlägt echte Herzenstöne an. Die diatonisch ab- und aufsteigende Kantilene hat etwas süß Flehendes. Gegen Ende des Satzes erscheint ein kurzes, aus dem Thema abgeleitetes Motiv, dessen mehrfache Wiederholung im Wechsel zwischen Singstimme und Begleitung die Eindringlichkeit der Bitte noch erhöht.

Aber der Liebende findet bei der spröden Angebeteten kein Gehör. Obwohl abgewiesen, sucht er die Geliebte doch immer von neuem in Feld und Au und klagt dabei der Natur sein Leid. Dieser poetische Vorwurf gehört zu den beliebtesten der damaligen Gesangsmusik. Er ist der Inhalt zahlloser Opern-Soloszenen und auch ganzer Kammerkantaten. Genau wie eine Kantate ist auch Astorgas Tirsiszene angelegt: zwei Arien, durch Rezitativ verbunden (Textabdruck Vers 166—190). Den dramatischen Anforderungen entsprechend vermeidet aber der Meister das in der Kantate beliebte behagliche Verweilen bei den Einzelheiten und malt die Situation mit wenigen plastischen Strichen. Doch vergißt er nicht, daß das Stück für den Primo uomo bestimmt ist, der seinen Applaus haben will. So sorgt er denn für süßesten Wohllaut. Die erste Arie »Vo cercando in queste valli« (Affettuoso, D-moll, $^{3}/_{8}$) ist zwar in der Erfindung — genau wie ihr Text[2] —

[1] Die Arie ist vollständig abgedruckt bei Carreras, a. a. O. S. 496f.

[2] Die Worte »Vo cercando«, mit denen Astorgas Tirsiszene anhebt, bilden den Anfang sehr vieler Arien, sie waren eine typische Eingangsphrase. Johann David Heinichen legte deshalb auch in seiner Generalbaß-



Gemeingut der Zeit: man begegnet dem Anfangsthema öfters in der Literatur, notengetreu z. B. in einer Kantate von Francesco Mancini[1]. Aber Astorga hat der Melodie ein so reiches, sorgfältig gewobenes Orchestergewand verliehen, daß diese Arie ein Glanzstück der Partitur geworden ist. Wie zunächst die ersten Violinen und Bratschen zaghaft dem Gesange folgen, dann die übrigen Instrumente hinzutreten und alle lebhaft mit dem Canto konzertieren, bis sie im Nachspiel mächtig aufrauschen, das ist mit feinstem künstlerischen Geschmack ausgestaltet. Diese Arie, die den besten von Scarlatti ebenbürtig ist, habe ich als Beilage II vollständig meinen Studien angefügt[2]. Im Klavierauszug teilt sie Jacob Fischer als Nr. 15 der »Gesänge altitalienischer Meister« mit (Universal-Edition Nr. 777).

Spiegelt diese Arie die Schönheit wieder, von der Tirsi träumt, so bebt die Schlußarie seiner Szene »Ma la mia bella« (ohne Tempobezeichnung, C-moll, $^2/_4$) vom Schmerz über die Hartherzigkeit der Geliebten. Melodisch und auch in der Orchesterbehandlung (Zwischenspiele) zeigt sie sich der ersten Tirsiarie »Lascia l'armi« nahe verwandt.

Für das Bild der weiblichen Hauptperson, der Galatea, wählt Astorga vorwiegend zarte, duftige Farben. So ist der Sang, mit dem sie den strahlenden Morgen begrüßt: »Già l'aurora in ciel risplende« (Larghetto, C-dur, $^3/_4$) nur mit Continuo-Akkorden untermalt, die sich meist in hohen Lagen bewegen. In dem ganzen Stück herrscht lichte Feierstimmung. Die Gesangspartie ist einfach gehalten; nur ein Triller erinnert bei Erwähnung der »rai lucendi« daran, daß es die Auftrittsarie der Primadonna ist.

Auch in der Arie »Crudo ciel« (Adagio, B-dur, C) bleibt das zarte Kolorit gewahrt. Hier schweigen die Bässe ganz, und nur

---

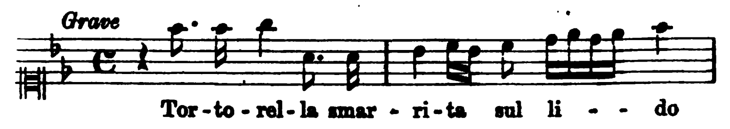
lehre (2. Aufl., 1728, S. 67 ff.) einen mit »Vo cercando« beginnenden Arientext seinen Musterbeispielen für die verschiedenen Arten musikalischer Behandlungsweise eines Textes zugrunde.

[1] 2. Arie der Kantate »Piangete, occhi dolenti«. Ihr Text beginnt: »Messagier di questo foglio«. Alte Abschrift in der Landesbibliothek zu Dresden.

[2] Carreras, a. a. O. S. 498 ff. gibt die ganze Tirsiszene, leider mit zahlreichen Druckfehlern.

Violinen und Bratschen begleiten teils in Terzen, teils in Sextakkorden die sanften, süß melodischen Klagen der Nymphe über die Untreue ihres Verlobten. Um so kräftiger wirkt der Kontrast, wenn das Tutti-Unisono des Mittelsatzes lospoltert, in das Galateas Pflegevater Dameta begütigende Worte hineinwirft. Dieses Verfahren, den Mittelsatz einer Arie einer anderen Person zuzuweisen, ist keine eigenmächtige Neuerung Astorgas. Schon Scarlatti läßt in der »Rosaura« (II, 1) eine förmlich »dialogisierte« Arie von zwei Personen singen. Astorga führt jedoch schließlich auch ein Zusammensingen herbei, so daß inmitten der Arie ein wirkliches Duettino zustande kommt.

Die nächste Arie der Galatea beginnt: »Tortorella smarrita«. Sie ist eine jener in der Opernliteratur sehr häufigen »Vogelstimmenarien«, in denen die Sängerin mit einem durch ein Instrument verkörperten Vogel konzertiert. Die Nachahmung der Vogel- durch die Menschenstimme kommt bereits in der Madrigalliteratur öfters vor. In der Oper fand sie bald in den Arien Aufnahme, wo sie besonders den Sängerinnen dankbare Aufgaben bot. Händel erzielt damit im »Rinaldo« die schönsten Wirkungen, Mozart verwendet sie in der »Finta giardiniera«, und noch in neuester Zeit hat ihr Leoncavallo in den »Pagliacci« Raum gegönnt. In Astorgas Oper erwählt Galatea die am Gestade verirrte Turteltaube zur Vertrauten. Obschon es sich um eine Hauptarie der Primadonna handelt, liefert Astorga doch kein leeres Effektstück. Er zieht keine Koloraturen herbei, die der Grundidee wesensfremd sind. Wohl benutzt er aber der Stimme der Turteltaube entsprechende Elemente aus der Gesangsornamentik, doch auch diese nicht als äußeren Zierat, sondern in konstruktivem Sinne für die Thematik. Nach dem kräftig einsetzenden Anfang:



ergeht sich die Kantilene alsbald in »Zimbeli« und »Trilli«, mit denen, teils in der Singstimme, teils in den Violinen, das Tauben-

gurren gemalt wird. Besonders ansprechend ist die Verflechtung der Motive gegen Ende des Hauptteils:



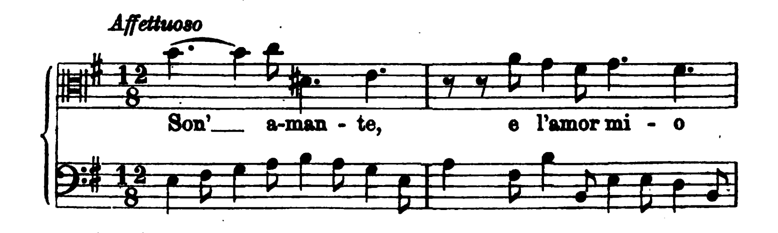
Auch im Mittelsatz, wo die Gesangspartie einfach syllabisch behandelt ist, gurren die Violinen die Turteltaubenmotive des Hauptsatzes in die Pausen der Singstimme hinein. Eine spärliche Verwendung der Bässe in der Begleitung erhält auch hier

das einmal für Galatea vom Meister gewählte lichte, freundlich-zarte Kolorit.

In dieser Beziehung ändert auch die vierte Arie »Giurar fede« (Largo—Presto, A-dur, C) nichts am Bilde Galateas. Doch wird es hier noch um einen Zug bereichert. Galatea grübelt, bereits mit der neuen Neigung zu Dafni im Herzen, im Largo über die Möglichkeit nach, ihrem Fileno die Treue zu brechen, aber mit plötzlichem Ruck wendet sie sich von diesem Gedanken ab und weist ihn im Presto mit wiederholtem, in die feurigen Geigenpassagen hineingerufenen »No, no!« weit von sich, — um alsbald wieder in die alten Grübeleien zu versinken. Dieser wiederholte Wechsel im Tempo und Ausdruck bringt einen Zug verhaltener Leidenschaft in das Charakterbild der Nymphe.

Galatea ist von Astorga besonders sorgsam und liebevoll musikalisch gezeichnet und koloriert worden. In ihrer zarten Jungfräulichkeit, deren duftiger Hauch die in ihrer Seele schlummernde Leidenschaft verhüllt, erinnert diese Flußnymphe Galatea an Raffaels berühmtes Fresko der Nereide Galatea in der Villa Farnesina zu Rom, das Astorga recht wohl gesehen haben kann.

Dafni ist zwar die männliche Hauptfigur der Oper, tritt aber im ersten Akt gegen die beiden zuletzt betrachteten Figuren gesanglich stark zurück. Er kommt in drei geschlossenen Sätzen zu Worte, von denen zwei Duette sind. Der dritte ist die Arie »Son' amante«[1]. Die Phrase, mit der sie beginnt, erinnert an ganz ähnliche Arienanfänge bei J. Seb. Bach. Hier die ersten Takte:



[1] Vollständig abgedruckt bei Carreras, a. a. O. S. 512 f.



Die Wärme und Innigkeit des ruhig dahinziehenden Melodieflusses entspricht recht gut dem Charakter des edlen Hirten, der, selbst von Liebe beglückt, danach trachtet, auch die anderen in Liebe glücklich zu sehen. Beide Teile der Arie stehen in Moll, doch wirft die wechselnde Harmonik auch freundliche, helle Lichter in das dunkel-weiche Klangbild. Das Zeitmaß ist das der Siziliane, die sich damals besonderer Beliebtheit erfreute, und die wir Astorga noch oft benutzen sehen werden.

So wählt er den Sizilianenrhythmus für das Duett zwischen Dafni und Galatea in der siebenten Szene. Nach einem G-dur-Akkord des Cembalo beginnen die beiden auf denselben Text ohne jede Begleitung:



Die leichte, im Volkston gehaltene Melodik muß uns bei diesen Personen zunächst befremden, doch ist sie aus der Situation wohl zu verstehen: Dafni und die Braut seines Freundes, auf dem Wege, selbst in Liebe zueinander zu entbrennen, singen von der alten Treue, die sie — nicht bewahren werden; so erhält ihr Zwiegesang einen Zug von tragischer Ironie, der in der Musik noch besonders durch die auffälligen Pausen vor dem Worte »fedeltà« herausgearbeitet wird. Wir müssen uns die Darsteller das Sätzchen mit komischer Wichtigkeit, einander scherzhaft drohend, vortragen denken. Das Orchester ist lediglich in Zwischenspielen beschäftigt, wo die Violinen das Thema in gefälliger Weise über absteigenden Bässen frei weiterführen. Der Continuo stützt nur an einigen Stellen die Singstimmen, die meist in Terzen oder Sexten unbegleitet, wie zu Anfang, weitertrollen. Es ist ein Stück veredelter italienischer Volksmusik, das Astorga hier eingefügt hat, und das bei der Aufführung gewiß von zündender Wirkung war.

Das andere Duett, in dem Dafni mitwirkt, »Sol col genio« (Allegro, G-dur, C), ist nur ein dialogisiertes Arioso, der einzige geschlossene Satz der Partitur ohne Dacapo. Er dient zur Belebung des langen Zwiegesprächs zwischen Dafni und Fileno in der sechsten Szene, erhebt sich aber nur wenig über das Rezitativ, besonders was die Partie des Dafni anlangt. Filenos Anteil wird durch einige Melismen etwas anregender gestaltet.

Filenos eigene Arien tragen dem Modegeschmack mehr Rechnung als die aller anderen Personen der Oper. Die erste bringt ein Thema, das moderne Ohren zunächst befremdet:



Wir finden heutzutage den synkopierten Rhythmus, der in dem ganzen Stücke festgehalten wird, kraus und holprig. Anders Astorgas Zeitgenossen. Sie und ihre Vorgänger liebten derartiges. Die Rhythmen | ♩ ♪ | ♪ ♩ | und | ♪ ♩ | ♩ ♪ | kommen schon bei Cesti und Steffani oft vor; Lully und seine Nachahmer bringen sie gern in Tänzen zur Anwendung. Astorga macht in den Kantaten noch häufiger Gebrauch davon als in seiner Oper; wir kommen im III. Kapitel darauf zurück.

Die zweite Arie des Fileno, »Bramo sol« (Allegro, C-dur, $^2/_4$), ist wohl für unser Ohr weit eingänglicher, doch entbehrt sie kräftiger persönlicher Züge. Diese und Nerinas Arie »Arderò sì nel mio foco« sind die einzigen in dem ganzen Opernakt, die mit einer »Devise« (s. S. 87) anheben. Das Konventionelle in der musikalischen Zeichnung des Fileno entspricht vollkommen seiner poetischen Gestaltung, die auch die schwächste im Stück ist und ans Schablonenhafte grenzt.

Um so lebensfrischere Leutchen tummeln sich in Selvaggia und Dameta auf der Bühne. Es sind zwei echte, rechte Buffogestalten, wie sie bereits in der neapolitanischen Oper heimisch geworden waren und später in einem ganzen Gebiete der Oper die Alleinherrschaft erhalten sollten. Sie sind mehr als bloße Spaßmacher; beide haben genug Gemüt, um nicht in allzuschroffen Gegensatz zum Stil der übrigen, ernsten Oper zu geraten.

So findet die im Grunde neckische Schäferin Selvaggia in ihrer Siziliane »Superbetta sdegnosetta« (Allegro assai, G-dur, $^{12}/_8$) gar herzliche Töne, wo es gilt, die spröde Nymphe Nerina von ihrer Jagdleidenschaft zu bekehren und sie dem Hirten Tirsi in Liebe zuzuführen. In ihrem Sange bringen oft auf derselben Stufe wiederholte Quintenintervalle das Dringende ihres Zuspruchs gut zum Ausdruck; wir wissen (S. 49), daß solche Sprungwiederholungen viel benutzte Zeitrequisiten waren. Trotz der ernsten Mahnungen bleibt die Arie leicht beschwingt, wie es einmal Selvaggias Art ist.

Gleich ihrer ersten Arie wiegt sich auch die zweite, in der sie den alten Dameta neckisch abweist, im Sizilianenrhythmus:



Dem lustigen Hauptsatze stellt der Komponist im Mittelsatze nicht ohne Absicht ein etwas moros anmutendes Thema gegenüber; es gilt ja, ein Spottbild des »Mummelgreises« Dameta zu geben:



Offenbar ahmte dabei die Sängerin in Haltung und Mienen einen zittrigen Alten nach. Überraschend ist, daß Astorga hier das Wort »Murmeltier« (marmotto) mit einer ganz ähnlichen Phrase malt wie später Beethoven in dem Liede »Marmotte« (Op. 52, Nr. 7). Während des Zwischen- und Nachspiels, das im Gegensatz zu den übrigen, nur vom Continuo begleiteten Teilen vom Orchester gespielt wurde, umtanzte Selvaggia mit neckenden Bewegungen den verliebten Alten.

Der Charakter des Dameta zeigt sich bereits in dem Mittelsatz der Galatea-Arie »Crudo ciel«, von der wir oben sprachen (S. 58f).

Der Schäfer wirft dort seine Entgegnungen in die Unisonogänge des Orchesters hinein. Von ganz ähnlicher Art ist auch seine eigene Arie »Selvaggia bella« (A tempo giusto, D-dur, $^3/_8$), in der er die Hirtin Selvaggia umschmeichelt. Der alte trippelnde Freier wird hier fast zur Karikatur. Die dünne Begleitung: nur Streicher, ohne die Generalbaßinstrumente, das ganze Stück hindurch im Einklang bzw. in Oktaven, die einzigen Harmonietöne dazu im Gesang des kurzatmigen Alten, der sich in schmunzelnder Wiederholung des Wortes »bella« nicht genug tun kann, aber schließlich im Rhythmus nicht mehr mit fortkommt, sondern nur noch einzelne Silben auf die leichten Taktteile hinwirft, — das ist ein Meisterstück musikalischer Charakterisierungskunst.

Doch wie bei Selvaggia, so fehlen auch bei Dameta gemütvolle Züge nicht, die das Bild erst in eine höhere Sphäre emporheben. So kehrt der von der Hirtin Verschmähte in Gedanken in die schöne Zeit zurück, wo er noch Jüngling war und ihn die Nymphen umschwärmten:



Nach dieser Erinnerung an vergangene Freuden drängt sich seinen Gedanken wieder die Gegenwart auf, wo ihn keine Nymphe mehr sehen will. So gewinnt der D-moll-Mittelsatz etwas Weh-

leidiges, das besonders durch die weiche Begleitung mit vielfach angewandten Sekundakkorden zum Ausdruck kommt.

Doch trübe Stimmung hat bei Buffoleuten nicht lange Bestand. Sobald sich Selvaggia — wenn auch nur im Scherz — dem Alten gefügig zeigt, ist er wieder guter Laune. Ja, als er gegen Ende des Aktes andere Hirten in frohem Reigen erblickt, da tritt auch er mit Selvaggia zum Tanze an. Der »Ballo« (»Sù, mio core«, Allegro, C-dur, $^3/_8$), den die beiden teils singen, teils tanzen, ist in Melodik und Stimmführung (meist in Dezimen) volkstümlich schlicht. Ein »Tanzduett«, wie es ja noch heute in der Operette beliebt ist, wird es auch damals bei der Menge Beifall gefunden und dem Abschluß des ersten Aktes seinen Erfolg gesichert haben.

Wir konnten der Duette im Zusammenhang mit den Arien gedenken, da sie eine formal selbständige Stellung nicht einnehmen, sondern nur »Arie a due« sind. Über letztere haben wir noch bei Astorgas Kammerduetten zu reden.

Meister Astorga hat musikalisch scharf umrissene Gestalten auf die Bühne gestellt. Das Bild der Galatea leuchtet in zarter Jungfräulichkeit, Dafni wandelt als stiller, aufopferungsfreudiger Schwärmer dahin, Tirsi glüht in unauslöschlichem Liebesfeuer, Nerina kommt an Sprödigkeit und Energie ihrer Herrin Diana gleich, und das gutherzige Buffopärchen trollt mit Tanz und Neckerei unter den Hirten und Nymphen dahin.

Was die Thematik seiner Opernmusik anlangt, so schöpfte Astorga voll aus der Kunstübung seiner Zeit; namentlich in den ernsten Partien seines Werkes kann man Anklänge an Schöpfungen anderer Meister nachweisen. Selbständiger, ja als Fortschrittler zeigt er sich aber in einer Richtung, in der man es von dem Meister des Stabat Mater gewiß nicht erwartet hätte: in den komischen Szenen. Der dort so ernste Künstler bekundet hier für die komischen Situationen einen so scharfen Blick und in ihrer musikalischen Zeichnung eine so glückliche Hand, wie sie selbst dem Meister Scarlatti bis dahin nicht eigen waren. Die Buffoszenen in Astorgas Dafni leiten geradeswegs auf die voll entwickelte Opera buffa Pergolesis hin.

Astorga kennt die Bühne und weiß die musikalischen Mittel,

so einfach sie sind, geschickt für die dramatische Wirkung auszunutzen. Sein Bühnengeschick offenbart sich nicht zuletzt in der straffen musikalischen Zusammenfassung des szenischen Inhalts. Alle Arien im Dafni sind — verglichen mit Astorgas Kantatenarien — äußerst kurz. Allerdings lag diese Knappheit der Form schon in dem schlichten, anspruchslosen Charakter der Pastoraloper begründet, die auch auf den Pomp und die Maschinenwunder der heroischen Oper verzichtete.

Schlicht und einfach ist auch Astorgas Orchester. Wie im Stabat Mater besorgen ein Streicherchor und die Generalbaßinstrumente die Vor- und Zwischenspiele und die Begleitung. An Generalbaßinstrumenten waren neben dem Cembalo bzw. den beiden Cembali eine oder mehrere Lauten beteiligt (Arciliuto oder Theorbe); dafür spricht der Vermerk »Senza Cimbalo e senza Leuto« zu Beginn der Dameta-Arie »Selvaggia bella«, in der also diese Instrumente ausnahmsweise eine Strecke pausierten. Je nach dem Bestande der Kapelle traten zweifellos zu dem Streicherchor stellenweise »mitgehende« Bläser, insbesondere Flöten, Oboen und Fagotte hinzu. Routinierte Kopisten wußten solche verstärkende Stimmen ohne besondere Weisung aus den chorischen Stellen der Partitur zu ziehen. Im Dafni gaben überdies die mehrfach beigefügten Worte »Solo« und »Tutti« Winke in dieser Richtung. Obligat ist nirgends ein Blasinstrument in Astorgas Oper verwendet.

Es dürfte vielleicht vermessen erscheinen, daß ich auf Grund des einen erhaltenen Dafniaktes allein ein Urteil über Astorga als dramatischen Komponisten abzugeben wagte. Ich glaube aber nicht, daß die beiden verschollenen Akte, wenn sie wieder auftauchten, das Urteil in wesentlichen Punkten ändern würden. Ganz abgesehen davon, daß der erste die meisten geschlossenen Musikstücke unter den drei Akten enthält (19 gegen 15 des zweiten und 11 des dritten Aktes), läßt die Art des Textes erkennen, daß die im ersten Akt hingestellten Charaktere auch in den übrigen festgehalten wurden. Diese haben also wohl auch musikalisch keine Überraschungen gebracht. Schade ist jedoch, daß das Bild des Hirten Dafni, von dem der erste Akt nur einen Umriß zeigt, nicht

in seiner vollen Ausgestaltung auf uns gekommen ist. Nach dem Text zu schließen, traten zu der schwärmerischen Weichheit jener Skizze noch dunkle, melancholische Töne hinzu. Insbesondere wäre es interessant gewesen, zu sehen, wieviel Selbständigkeit Astorga in der Arie »O lasciate, ch'io mi sveni« (Akt III, Szene 7) zu bewahren wußte, nachdem Scarlatti in der alsbald berühmt gewordenen Arie »O cessate di piagarmi« in seiner Jugendoper »Pompeo« für derartige sanfte Klagegesänge ein gar mächtig zur Nachahmung verlockendes Beispiel gegeben hatte.

Alle meine Bemühungen, wenigstens einzelne versprengte Arien aus den verlorenen Akten ausfindig zu machen, blieben erfolglos. Keine der vielen Bibliotheken, die ich danach durchforschte, hat eine aufzuweisen.

Von den verschiedenen Aufführungen der Oper, soweit sie für Astorgas Lebensgang in Betracht kommen, sprach ich bereits im ersten Bande (S. 62f.). Hier seien sie noch einmal im Zusammenhang genannt, und sei hinzugefügt, was ich sonst noch darüber in Erfahrung bringen konnte.

Die Uraufführung fand im April 1709 im Teatro da Sant' Agostino zu Genua statt. Das Werk wurde »nicht ohne Beifall« aufgenommen.

Die gleiche Operistentruppe, die den Dafni in Genua einem Bürgerpublikum vorgeführt hatte, brachte ihn im Juni und Juli 1709 am Hofe König Karls III. von Spanien in Barcelona zur Aufführung. Der König und seine Gemahlin scheinen das Werk mehrere Male angehört zu haben[1]. Als Ort der Darstellung dürfen wir einen Saal in der Seebörse (Llotja) annehmen; ein solcher war zu Anfang des Jahres 1709 auf Beschluß des Zwanzigerrates von Barcelona für die musikalischen Veranstaltungen des Hofes hergerichtet worden[2]. Ebensogut ist es auch möglich, daß Aufführungen des Werkes an schönen Sommerabenden zwischen den Bosketten eines Parkes stattfanden, gewiß dem stimmungsvollsten Fleck für solch

[1] S. Bd. I, S. 72.

[2] Laut Carreras, a. a. O. S. 142 f.



ein Schäferspiel. Der instrumentale Teil der Oper wurde hier gewiß viel besser ausgeführt als in Genua. Denn König Karl unterhielt eine Kapelle von vorzüglichen Künstlern. Als Leiter der Aufführung am Cembalo war wohl Giuseppe Porsile tätig, dieser später hochangesehene Dirigent und Komponist, der damals als Hofkapellmeister in Barcelona wirkte.

Die nächste Darstellung erlebte der »Dafni« im Karneval 1716 am Hofe der Farnese zu Parma. Vollgültige Beweise, daß bei dieser Aufführung Astorgas Musik benutzt wurde, habe ich zwar nicht auffinden können, doch läßt der erneute Vergleich der Textbücher von Parma und Genua für mich keinen Zweifel mehr an der Richtigkeit meiner Annahme[1]. Wie in Barcelona, so wandte sich auch in Parma der Oper die Gunst eines Hofes zu; die Aufführung wird mithin eine ausgezeichnete gewesen sein.

War hier das darstellende Personal durchgängig ein anderes als in Genua und Barcelona, so erscheint erstaunlicherweise bei der letzten nachweisbaren Aufführung des Werkes zu Breslau im Jahre 1726 als Galatea dieselbe Künstlerin wieder, die diese Rolle in den beiden ersten Aufführungen gesungen hatte: Maria Giusti aus Rom. Sie hat also wohl die Anregung zur Einstudierung des Werkes gegeben[2]. Die Oper wurde in dem »Ballhause« zu Breslau in Szene gesetzt, wo »eine Bande von italienischen Virtuosen ein kleines Opern-Theatrum erbaut« hatte. Das Theater war »wegen der Enge des Platzes zwar eingeschränkt, aber durch Geschicklichkeit des Maschinenmeisters und Malers Sre. Bernardo Canal, eines Venezianers, artig eingerichtet«[3]. Dieser Theatermaler, der auch im Breslauer Libretto als Verfertiger der Dekorationen zu »Dafni« erwähnt ist, war der Vater des nachmals so berühmten venezianischen Landschaftsmalers Antonio Canal, gen. Canaletto. Die Aufführung, die Mitte September 1726 stattfand, dürfte entweder von dem Kapellmeister Daniel Theophilus Treu, gen. Fedele, oder dem zweiten Cembalisten, Antonio Bioni aus

[1] Vgl. Bd. I, S. 99 ff.

[2] Vgl. Bd. I, S. 117.

[3] Mattheson, »Musikalischer Patriot« (Hamburg 1728) S. 346.

Venedig geleitet worden sein[1]. Die einzige kritische Äußerung, die über die Breslauer Aufführung auf uns gekommen ist, steht in Matthesons »Ehrenpforte« (Hamburg, 1740, S. 375), wo die Astorgasche Musik als »ungemein artig« bezeichnet wird.

Noch einige kurze Erwähnungen der Oper in musikalischen Nachschlagewerken — und sie war verklungen und vergessen. Ja, hundert Jahre nach der Breslauer Aufführung wagte Rochlitz sogar Zweifel zu äußern, ob Astorga überhaupt eine Schäferoper komponiert habe[2]. Bald darauf gab jedoch August Kahlert auf Grund authentischer Quellen Nachricht von der Aufführung des Werkes in Breslau und Simon Molitor wies als erster auf das noch erhaltene Partitur-Bruchstück hin[3]. Dieses befand sich damals in der Sammlung Georg Kiesewetters und ging später in die Wiener Hofbibliothek über. Dorthin gelangten auch die Abschriften einiger Sätze daraus, die Molitor für seine »Belegstücke zur Musikgeschichte« hatte kopieren lassen. Diese Abschriften wurden von der Wiener Hofbibliothek dem katalonischen Gelehrten Joseph R. Carreras y Bulbena dargereicht, als er für sein Buch »Karl von Österreich in Barcelona und Girona« Stoff sammelte und Beispiele der an dem kunstfreundlichen Hofe Karls aufgeführten Musik zu erhalten wünschte. Er druckte diese Sätze im Anhang seines Werkes[4] ab; es ist die einzige Veröffentlichung von Beispielen aus Dafni in der Urform bis auf den heutigen Tag. In seiner Schilderung der Oper konnte Carreras freilich ein klares Bild nicht geben, da ihm kein Textbuch bekannt war und die wenigen Arien für eine Charakteristik der Musik des ganzen Werkes keine hinreichende Grundlage boten. — Des Abdrucks der Tirsiarie »Vo cercando« in der Bearbeitung von Jacob Fischer gedachten wir schon oben.

Bei der kräftigen musikdramatischen Begabung, die sich im Dafni offenbart, ist es befremdlich, daß sich Astorga nicht öfter als Opernkomponist betätigt hat. Zwar scheint es nicht ausgeschlossen, daß er 1712 noch eine Oper, und zwar für den Wiener Hof, ge-

[1] Vgl. Bd. I, S. 117 f.
[2] Vgl. ebenda, S. 150 und 157.
[3] Näheres s. Bd. I, S. 168 f. und 164 f.
[4] Siehe darüber Bd. I, S. 203 f.

schrieben hat — ich werde diese Möglichkeit im Anhang (S. 141) erörtern —, aber selbst wenn er zwei Opern komponiert hätte, so ist dies für einen Tonsetzer jener Zeit, der einmal auf der Bühne eingeführt war, eine verschwindend kleine Anzahl. Routinierte Meister schrieben ja damals Hunderte von Opern. Da bei Astorga von keinem entmutigenden Mißerfolg die Rede sein kann, müssen andere Gründe für seine Abkehr von diesem Kunstgebiete vorhanden gewesen sein. Meines Erachtens lagen diese Gründe in der Lebensart des Edelmannes, in seinem Verkehr mit der feinen Welt, der ihn zu keiner Konzentration auf umfangreiche Werke — weder für die Kirche noch für das Theater — mehr kommen ließ. Die kleinere Kunstform der Kammerkantate lag ihm in dieser Hinsicht weit besser. Hier ließ sich rasch etwas fertig stellen, hier konnte er öfter mit einem neuen Werke das Lob der vornehmen Gesellschaft ernten, das ihm mehr galt als der Beifall der Menge im Opernhaus. So kam es wohl, daß er sich in den späteren Mannesjahren ausschließlich der Kantatenkomposition widmete.

III. Kapitel.

Die Kammerkantaten.

Die beiden großen Werke, denen wir die ersten Kapitel gewidmet haben, werden an Umfang um ein Vielfaches übertroffen von der Masse der begleiteten Kammergesänge Astorgas. Diese besteht zum allergrößten Teile aus Kantaten für eine Singstimme; den kleinen Rest bilden Duette. Während das Stabat Mater und die Oper »Dafni« der Öffentlichkeit gehörten, waren die Kantaten und Duette für den Salon und das Musikzimmer des Kunstliebhabers bestimmt. Die geringe Ausdehnung der einzelnen Stücke erleichterte ihre Verbreitung. Astorga selbst ließ auf seinen Reisen durch Europa manch solche Komposition in den Händen von Verehrern und Freunden; abgeschrieben und abermals abgeschrieben, wurden sie nach und nach Eigentum zahlreicher Häuser, die Wert auf den Besitz von Tonschöpfungen bedeutender Zeitgenossen

legten. Unzählige Kantatenabschriften in Privathand mögen im Laufe der zwei Jahrhunderte, die seit ihrer Herstellung verflossen, vernichtet worden sein; was sich davon auf unsere Tage gerettet hat, ist jedoch noch immer eine beträchtliche Menge; sie liegt verstreut in den verschiedensten Bibliotheken. Alles für mich erreichbare derartige Material habe ich an Ort und Stelle eingesehen und zum größten Teile kopiert; einiges habe ich auch kopieren lassen[1]. Jedenfalls verfügen wir heute über ein so reiches Anschauungsmaterial, daß wir daraus ein bis in die Einzelheiten hinein klares Bild von Astorgas Kantatenkunst gewinnen können.

Meine Hauptquellen waren die aus Rom stammende, jetzt in der Bischöflichen Bibliothek zu Münster i. W. befindliche Sammlung Santini, die Bibliotheken des Liceo Musicale zu Bologna und des British Museum zu London. Auch die Bibliotheken in Berlin, Brüssel, Dresden, München und Wien boten Stoff. Ein Verzeichnis aller Sammlungen, die Astorgasche Werke enthalten, gebe ich im Anhang[2].

In der Kgl. Bibliothek zu Brüssel entdeckte ich vier Originalhandschriften Astorgas, und zwar die der folgenden Kantaten:

Come sei tu mia Clori.
E pur dolce, dolce amare.
Godea già fuor d'impaccio.
Miei lumi tutti in lagrime.

Ich stützte mich bei der Feststellung auf das vorn im Faksimile wiedergegebene, in Wien befindliche Autograph der Kantate

Non più guerra.

Außer diesen fünf Kantaten sind mir keinerlei Werke Astorgas in der Urschrift bekannt[3].

---

[1] Ich werde das umfangreiche Material später der Landesbibliothek in Dresden überweisen.

[2] Von den dort genannten Bibliotheken blieben mir nur die von Sta. Cecilia in Rom und die zu Stockholm infolge des Krieges unerreichbar. Nur sechs Kantaten sind meinem Studium auf diese Weise entgangen. Sie dürften für den Gesamtcharakter Astorgas kaum ins Gewicht fallen.

[3] Die unter Nr. 359—362 im Katalog des Archivio Noseda zu Mailand als Autographe Astorgas gebuchten Kantaten sind ebensowenig von seiner Hand



Alles in allem kann ich 201 Kammerkompositionen, bestehend aus 8 Duetten und 193 Kantaten nachweisen, die unter Astorgas Namen laufen. Nach gewissenhafter Prüfung auf ihre Echtheit hin mußte ich 17 Werke als zweifelhaft und 15 als sicher nicht von Astorga stammend bezeichnen. Rechnet man diese 32 Werke ab, so bleiben 161 Kantaten und 8 Duette, zusammen 169 Werke. Mit dieser gewaltigen Arbeitsleistung tritt Astorga unter die fruchtbarsten Kammermusikkomponisten seiner Zeit.

Versuchen wir, die verwirrend reiche Menge seiner Arbeiten zu sichten.

Zunächst trennen wir den kleinen Bestand der Duette ab, ihn als verhältnismäßig weniger wichtig für den Schluß unserer Betrachtungen aufsparend. Unter den Kantaten für eine Singstimme greifen wir sodann die zwei mit Streichorchester und die eine mit obligatem Violoncello heraus und weisen ihnen ebenfalls eine rückwärtige Stellung an. So gewinnen wir die nur vom Continuo begleiteten Solokantaten. Diesen wird der Hauptteil unserer Untersuchungen gewidmet sein, bilden doch diese 158 Werke mit über 300 Arien den Kern und die Hauptmasse von Astorgas gesamtem Schaffen.

Angesichts der reichen Fülle von Stoff fragen wir uns, ob es möglich ist, die Continuo-Kantaten Astorgas übersichtlich zu gliedern. Vielleicht läßt sich dieses Ziel auf historisch-chronologischem Wege erreichen. Wenn wir ihn betreten, taucht sofort eine neue Frage auf: Sind denn überhaupt die Entstehungszeiten dieser Arbeiten bekannt? Genaues darüber wissen wir nur bei wenigen. Was sich ermitteln ließ, sei im folgenden zusammengestellt:

1707 Pensier che con l'imago.
Piango, sospiro e peno.
Abschriften in Mailand.

1709 Son più dì che sospirando.
Abschrift im British Museum.

---

geschrieben wie die dort unter Nr. 366 verzeichneten, von uns vorn, S. 38f. besprochenen »Abbozzi«.

August	1712	Quando penso agl' affanni. Abschrift im Conservatoire zu Brüssel.
Mai	1713	Nuovo dardo. Abschrift im Conservatoire zu Brüssel[1].
	1712/1714	Non più guerra. Autograph; vgl. S. 142.
Vor	1718	Su la nascente erbetta. Abschrift im British Museum.
	1723	Lontananza trafigge. Abschrift in der Sammlung Santini.
	1725/1726	Die 12 im Druck erschienenen Kantaten.
	1731	Come talor. Abschrift in der Sammlung Santini.

So klein die Anzahl der in dieser Übersicht[2] zusammengestellten datierten Kantaten im Vergleich zur Menge aller vorhandenen ist, so dürfte sie, einen lebhaften Entwicklungsgang des Komponisten vorausgesetzt, gleichwohl Richtstationen bieten, von denen aus die Entstehungszeit der anderen annähernd bestimmt und die ganze Masse zeitlich gruppiert werden könnte. Aber so aufmerksam und sorgfältig ich die datierten Kantaten hinsichtlich ihrer Anlage und Technik untereinander verglichen habe, — die Unterschiede sind so gering, daß sich keine festen Punkte einer Stilentwicklung erkennen lassen. Die Kantaten von 1707 zeigen im wesentlichen dieselbe Schreibweise wie die von 1731. Der Komponist war mit 27 Jahren ausgereift und fühlte keinen Drang, seine Form und Technik weiterzubilden. Wohl treten in seinen undatierten Kantaten stärkere Unterschiede auf, so in der Behandlung des Rezitativ-Arioso und in anderen Punkten, wovon wir später sprechen werden; gerade unter den datierten kommen aber solche Verschieden-

[1] Auch bei dieser Kantate steht die Datierung auf einer alten Kopie und nicht, wie ich Bd. I, S. 87, Anm. 2 irrtümlich annahm, auf der Originalhandschrift.

[2] Reihen wir noch das Stabat Mater unter die Jahre 1707/08, ferner die später zu besprechenden Orchesterkantaten und das instrumentierte Duett unter das Jahr 1708 sowie die Oper Dafni unter 1709 ein, so sind sämtliche Werke Astorgas gebucht, deren Entstehungszeit wir kennen. — Hier sei bemerkt, daß sich von den Bd. I, S. 59 erwähnten, in Mailand (Sammlung Noseda Nr. 363—365) befindlichen drei datierten Kantaten nur zwei als echt erwiesen haben. Die dritte, »Ah Filli troppo« (Nr. 363), ist nicht von Astorga.

heiten nicht vor. Die Möglichkeit, Astorgas Kantaten nach ihrer Entstehungszeit zu gruppieren, fällt also weg. Wir wollen daher, die gemeinsamen Merkmale aller heraushebend und zusammenfassend, diese Werke zuerst hinsichtlich ihrer Textunterlagen, sodann auf ihre musikalische Beschaffenheit hin betrachten. Vorausgestellt sei diesen Untersuchungen einiges über die Kunstgattung der Kantate im allgemeinen sowie ein kurzer Abriß ihrer Entwicklung bis auf Astorga[1].

Die Kammerkantate nahm, wie Chrysander im »Händel« (I, 235) treffend bemerkt, im 17. und 18. Jahrhundert dieselbe Stelle ein wie im 19. — und wir können sagen: auch in unserem — Jahrhundert das vom Klavier begleitete einstimmige Kunstlied. Der Hauptunterschied zwischen der Kantate und dem modernen Liede liegt darin, daß sie nicht, wie dieses, aus einem thematisch einheitlichen, für sich ein Ganzes bildenden Musikstücke besteht, sondern aus zwei oder mehreren thematisch voneinander unabhängigen »ariosen« Gesangstücken, die durch Rezitativ erst zur Einheit verbunden sind. Oft tritt auch noch an den Anfang des Ganzen ein Rezitativ. Wenn in den geschlossenen Sätzen die lyrische Stimmung in breitem Strome ausklingt, so geben die Rezitative einen dramatischen Gegensatz dazu. Überhaupt ist die Kantate mit der Oper weit näher verwandt als später das klassische Lied, und ihre Entwicklung verläuft in viel engerer Verknüpfung mit der der gleichzeitigen Opernmusik als die des Liedes.

Gleich der Oper war die Kantate — wenn auch zuerst noch

---

[1] Näheres über die Entwicklung der Kammerkantate findet man in einschlägigen Werken: Hugo Leichtentritt gibt in der 3. Auflage des IV. Bandes von Ambros' »Geschichte der Musik« (Leipzig 1909) als erster eine ausführliche Charakteristik »des monodischen Kammermusikstils in Italien bis gegen 1650«. Sodann behandelt Hugo Riemann die Kantate im Zusammenhang mit der »Monodie des 17. Jahrhunderts« im II. Bande (2. Teil) seines »Handbuches der Musikgeschichte« (Leipzig 1912) und bringt eine Menge neues Material in eigenartiger, geistreicher Beleuchtung. Eugen Schmitz hat in seiner »Geschichte der weltlichen Solokantate« (Leipzig 1914) dem Gegenstande eine Spezialuntersuchung gewidmet, die auch das sonst noch nirgends eingehender behandelte 18. Jahrhundert umfaßt.



unter anderem Namen — eine Erscheinungsform des »Stile nuovo«, jener um 1600 auftauchenden Kunst, deren Rückgrat die vom Generalbaß begleitete Einzelmelodie bildete. Caccinis »Nuove Musiche« (1602) und Peris »Varie Musiche« (1609) sind die ersten Druckwerke dieser Gattung. Wie in den frühen Opern, so überwiegt auch in diesen Gesangstücken das einfache, nur durch Koloraturen verzierte Rezitativ bei weitem die liedartigen Elemente. Mit der Weiterentwicklung im 17. Jahrhundert kehrt sich jedoch das Verhältnis um. Die ariosen Stellen lösen sich vollkommen vom Rezitativ los und werden allmählich zu den Hauptteilen der Gesangstücke. Die Arie wächst heraus und erreicht in der Form der Dacapo-Arie ihre letzte und höchste Stufe, während das Rezitativ an musikalischer Bedeutung verliert.

Vermieden die ersten Komponisten des neuen Stils die hoch entwickelte Kunsttechnik der früheren Zeit, so schenkten ihr die späteren wieder Beachtung, und den ersten fast kunstlosen Gebilden folgten bald solche von feinem und kompliziertem Bau. Was irgend von den hohen Künsten der Vergangenheit, die in den Hauptpflegestätten der Kirchenmusik lebendig geblieben waren, sich mit der begleiteten Monodie vereinen ließ, wurde herangezogen. Vor allem kehrte die Imitation zurück. Aus älteren Keimen entwickelte sich die kunstvolle Satzform der Variationen über gleichbleibenden Baß, die bald sehr beliebt wurde. Indem man als Bässe eine kleine Anzahl bestimmter, Gemeingut gewordener Melodien[1] bevorzugte, legte man sich freiwillig einen Zwang auf, der so recht als Rückschlag nach der formalen Schrankenlosigkeit erscheint, die man sich in der ersten Zeit der Monodie gegönnt hatte. Benedetto Ferrari († 1681) hat die Variationen über gleichbleibenden Baß, von Monteverdischen Vorbildern ausgehend, zu reichster Entfaltung geführt, ja er ist geradezu als ein Virtuos auf diesem Gebiete zu bezeichnen[2]. Die allzu engen Fesseln dieser Kunsttechnik erlaubten keine Weiterentwicklung; sie mußten

[1] Vgl. den Aufsatz »Die Aria di Ruggiero« von Alfred Einstein. Sammelb. der I. M. G. XIII, S. 444 ff.

[2] Vgl. Hugo Riemann, a. a. O. S. 55 ff. und 490.

abgestreift werden, wollte man für freiere Gestaltung Raum gewinnen. Und so verschwinden diese Variationen gegen Ende des 17. Jahrhunderts, und nur freier behandelte ostinate Bässe gemahnen noch eine Zeitlang an jene Zwingherrschaft. Während sich die Kantate mehr und mehr auf das Ziel des reinen Bel canto hin entwickelt, wird das Verhältnis zwischen Singstimme und Baß natürlich geregelt: der Baß wird zu dem bei- aber nicht übergeordneten Begleiter des Gesanges. Carissimi verfeinert die Harmonik der Kantatenkunst, Tenaglia leitet kräftigende Einflüsse aus der venezianischen Oper auf sie herüber, Alessandro Stradella verstärkt die musikalischen Ausdrucksmittel, und in Tausenden von Kantaten des ausgehenden Secento reift jene Kunst heran, die der größte Meister um die Jahrhundertwende, Alessandro Scarlatti ein langes Leben hindurch geübt und im einzelnen noch weitergebildet und individuell beeinflußt hat. Bei ihm stehen Rezitativ und Dacapo-Arie als völlig gleich bedeutende, selbständige Einheiten nebeneinander. Wie bunte Dahlien von einem Fichtenkranze, so heben sich seine Arien vom Rezitativ ab.

Ganz ähnliche Kränze, mit Blumen und Blättern aus dem gleichen Gau, windet auch Astorga. Gleichwie Scarlatti, in mancher Hinsicht sogar als dessen getreuer Schüler, schaltet und waltet er mit dem ganzen Ideen- und Formenreichtum seiner Zeit. Geschmackvoll fügt er ihn zu neuen Gebilden und arbeitet dabei der Verflachung, der die Kammerkantate im 18. Jahrhundert verfiel, durch kunstvolle Technik noch meist mit Erfolg entgegen.

Nur zwei Gelehrte haben bisher versucht, eine Charakteristik des Kantatenkomponisten Astorga auf Grund seiner Werke zu geben: Hugo Goldschmidt, der ihn in der »Lehre von der vokalen Ornamentik« I. (1907) auf Seite 54 mit einem Abschnitt von einigen Zeilen bedenkt, und Eugen Schmitz, der ihm in der »Geschichte der weltlichen Solokantate« (1914) die Seiten 137 und 138 widmet. Beide wollten nur einen Umriß seines Kunstcharakters zeichnen und haben diese Aufgabe, auf nur spärlichem Anschauungsmaterial fußend, in ihrer Weise glücklich gelöst. Eingehendere Studien des gesamten erreichbaren Stoffes mußten freilich ein anderes Bild des Komponisten liefern. Wir werden bei dessen Aus-

führung wiederholt auf jene bereits vorhandenen Skizzen Bezug nehmen.

Die Grundlage aller Gesangsmusik ist der Text. Auch bei Astorgas Kantaten haben wir uns zunächst über deren Texte zu unterrichten. Keine der zahlreichen Abschriften verrät, wer sie verfaßt hat. Liest man sie durch, so erkennt man, daß freilich die Dichter dieser Verse die Ehre, genannt zu werden, auch nicht verdienten. Einst hatten die Madrigalkomponisten ihren Stolz darin gesucht, ihre Töne den Versen berühmter Dichter, eines Petrarca, Ariosto, Pietro Bembo beizugesellen, und auch noch die frühesten Kantatenkomponisten waren ihrem Beispiele gefolgt. Mit der Zeit wurde man in dieser Hinsicht bescheidener. Um 1700 begnügten sich die Komponisten mit konventioneller Schäferpoesie. So sucht man auch in Astorgas Kantatentexten vergebens nach dem Ausfluß einer eigenen dichterischen Persönlichkeit. In immer neuer Gruppierung werden darin die Ideen und Bilder wiederholt, die den Sologesängen seit einem Jahrhundert zugrunde lagen. Sie sind Durchschnittsarbeit geschmackvoller Dilettanten. Jeder Gebildete war ja damals imstande, einen Kantatentext zu fertigen, etwa wie heute in Deutschland jeder Gebildete ein Frühlingslied zusammenreimen kann. Dem Meister Astorga dürfte wohl hie und da ein Höfling oder eine Dame der Gesellschaft eine Dichtung dargereicht haben; viele Texte werden auch von ihm selbst stammen.

War das Stoffgebiet der Kantatentexte von jeher ein überwiegend erotisches, so ist es bei Astorga ausschließlich ein solches. In der Frühzeit der Kantate fanden noch einzelne andere Stoffe, wie Tanz und Becherklang, Berücksichtigung, und Cesti bot in seiner Kantate »La Corte di Roma«[1] sogar noch eine großartige Allegorie mit zeitgeschichtlichem Hintergrunde, — bei Astorga ist von nichts als von der Liebe die Rede, und selbst wenn einmal ein Naturbildchen oder Stilleben gemalt wird, so klingt als Grundton doch immer die Liebe durch.

[1] Siehe den Abdruck in Hugo Riemanns »Kantaten-Frühling« Nr. 11 (Heft 2, S. 17 ff.).

Die Gedanken und Bilder dieser Liebespoesien sind demselben poetischen Boden entsprossen wie die im Dafnitext. Wir wiesen vorn bereits auf die Tirsiszene hin (Textabdruck Vers 166—196), die eine Kantate inmitten der Oper ist. Nur unterscheiden sich die meisten Kantatentexte insofern von jener Szene, als ihnen die edle Schlichtheit und Einfachheit mangelt, die jene, wie überhaupt den ganzen Dafnitext, auszeichnet. Die Magerkeit des Stoffes zu überkleiden, wird zu Hilfsmitteln gegriffen, deren Art der literarische Zeitgeschmack, der »Marinismus«, bestimmte. Geschraubte Umschreibungen und gespreizte Antithesen werden angewandt und einfache Gedanken oft vom Wortschwall nahezu erdrückt. Statt kurz und klar zu sagen: »Ich liebe dich von Herzen mit Schmerzen«, braucht z. B. der »Dichter« die Worte: »Indem ich dir sage, daß ich dich liebe, o Teure, schütte ich alle herben Qualen vor dir aus, die ich in Treue für dich leide« (2. Arie von »A te bell' idol mio«).

Solcher Schwulst wuchert besonders in den Arientexten. Die Rezitative sind gewöhnlich etwas prägnanter gefaßt, wird doch darin das wenige Konkrete vorgetragen, was die Kantate enthält. Hier erfährt der Zuhörer, wer der Liebende ist, der sein Herz in den Arien ausschüttet, und was ihn unmittelbar dazu veranlaßt. Die Erzählung wird bald in der ersten, bald in der dritten Person gegeben; im letzteren Falle ist dann alles übrige wörtlich angeführte Rede. Als »Träger der Handlung« — wenn man so sagen darf — erscheinen ausschließlich Hirtenfiguren, wie man sie seit langem aus der italienischen Pastoralpoesie kannte. Das allgemein beliebte Paar Tirsi und Clori spielt auch hier die größte Rolle. Doch werden auch Amarilli, Filli, Irene, Lidia, Fileno und Mirtillo öfters herangezogen. Ausgeprägte Charaktere, wie die Hirten und Nymphen im »Dafni«, sind diese Kantatenpersonen nicht. Meist könnte man einfach »Geliebter« — »Geliebte« oder »ich« und »du« an Stelle der Namen setzen, und am Inhalt des Gedichtes wäre nichts geändert. Oft werden auch — pars pro toto — die Augensterne der Geliebten (»Begli occhi« — »pupille care«) allein zum Gegenstande der Liebespoesie gemacht.

Was sich die schemenhaften Hirten zu sagen haben, das wiederholt sich in engstem Kreise. Der eine kündet das Lob der Schönheit

seiner Erwählten den Blumen und Bäumen, der andere wirbt zärtlich, doch umsonst, um die Gunst einer Spröden, dort schwört einer der Angebeteten ewige Treue. Besonders häufig nehmen die Liebenden Abschied und verlieren sich in Sehnsuchtsklagen nach dem Entfernten: »Partenza« und »Lontananza« gehören zu den Schlagwörtern der Kantatenliteratur. Liebesbotschaften werden den Vögeln, Bächen und Winden aufgetragen. Stimmen der Eifersucht, Klagen betrogener Liebe, Racheschwüre ertönen; oft folgt das Gelöbnis, nie mehr zu lieben, — bis alles über einer neuen Liebe vergessen wird.

Das Beste an den Kantatentexten Astorgas sind die kleinen Landschafts- und Naturstimmungsbilder, mit denen einzelne Rezitative anheben: Lachende Blumenauen, Wälder, die Schutz vor dem Sonnenbrand bieten, strahlende Meeresküsten, wilde Felseneinöden, Grotten und Höhlen als Zufluchtsstätten der Trauernden, hin und wieder auch einmal eine Morgen- oder Abendstimmung. Aber diese farbigen Bildchen zerfließen gar bald in dem Einerlei der Liebesseufzer. Daß ein zu Anfang hingestellter Nebengedanke konsequent durchgeführt wird, gehört zu den Ausnahmen. Die sinnige Vogelbotschaft »Augellin, che tra le frondi« ist eine solche.

Im ganzen zeigen die poetischen Unterlagen von Astorgas Kantaten dieselbe Einförmigkeit wie alle Kantatentexte um 1700. Daß diese Einförmigkeit — wenn sie auch von den Menschen jenes Zeitalters nicht empfunden wurde — bis zu einem gewissen Grade auch die Komponisten beeinflussen mußte, ist natürlich. Astorga stand schweren Aufgaben gegenüber, wollte er den Fluch der Langenweile vermeiden, als er Kantate auf Kantate komponierte. Er mußte die ganze Phantasie und Kunst des reinen Musikers walten lassen, wollte er dem faden Stoff ein fesselndes Klanggewand verleihen. Und in der Tat erreichte er dieses Ziel fast überall dank seinem Ideenreichtum und der spielenden Beherrschung aller musikalischen Formen seiner Zeit, dank jener künstlerischen Vielseitigkeit, die wir bereits an seinem Stabat Mater bewunderten.

Für welche Arten von Stimmen hat Astorga seine Kantaten komponiert? Der größte Teil ist im Diskantschlüssel, der kleinere

im Altschlüssel notiert. Wir wissen (vgl. S. 51 f.), daß deshalb die Stücke keineswegs allein für weibliche Stimmen geschrieben sind. Die Notierungsweise trägt lediglich der Stimmlage im allgemeinen Rechnung. Ob die Kantate einem Herrn oder einer Dame zugedacht war, ersieht man bisweilen aus dem Textinhalt; bei erzählend (in der 3. Person) eingeleiteten Stücken, wo die Arien nur wörtlich angeführte Rede bringen, fällt diese Unterscheidung jedoch weg. Einige Stücke sind für bedeutende Höhe berechnet; solche mit großer Tiefe fehlen. Die meisten Kantaten sind für mittlere Stimme gesetzt; doch gestaltet sich ihre Wiedergabe durch langes Verweilen des Canto in der Höhe dieser Stimmlage für den Sänger oder die Sängerin oft recht anstrengend.

Astorga benutzte zumeist die auch bei den anderen Komponisten um 1700 beliebteste Form der Kantate: Zwei Arien, von denen oft beide, immer aber die zweite, durch ein Rezitativ eingeleitet werden. Nur sechsmal greift er zu der erweiterten Anlage von drei Arien mit Rezitativen[1]. Diese an sich so verschiedenen Formen erscheinen in der Kantate fest zu einem Ganzen verbunden. Die Zeitgenossen betrachteten sie auch als Ganzes, denn die Fälle, wo nur einzelne Arien zur Vervielfältigung herausgegriffen wurden, sind selten[2]; fast immer kopierte man die ganze Kantate, auch wenn darin die eine Arie der anderen an Wert weit nachstand. Die Einheitlichkeit der zu einer Kantate verbundenen Einzelsätze erhält besondere musikalische Bekräftigung durch die Benutzung der gleichen Tonart für Anfang und Ende eines Werkes: Denn in derselben Tonart, in der das Ganze — sei es als Rezitativ, sei es als Arie — anhebt, muß auch der Dacapo-Satz der letzten Arie

---

[1] Und zwar in folgenden Kantaten:
Che ti giova, amor crudele.
Fè sette volte il maggio.
Forza d'ingiusto fato.
Giunto all'aspro momento.
Quella fè, che promettesti.
Vilipeso, abborrito.

[2] Die für sich kopierten Astorga-Arien sind im Anhang, S. 217 genannt.

schließen, wie kühn auch immer der Komponist innerhalb dieser Grenzen modulieren mag. Diese um 1700 allgemein gültige Regel befolgt Astorga aufs strengste.

Wendet man sioh, von der Oper »Dafni« kommend, den Kantaten zu, so machen sich, neben manchen Ähnlichkeiten, die wir später streifen werden, bedeutende Unterschiede bemerkbar. Während im »Dafni« alles prägnant und kurz gefaßt erscheint, wie es die Bühne verlangt, werden hier, wo eine sinnige Unterhaltung im Salon der Zweck ist, die Einzelheiten breiter ausgesponnen. Dort ein energisches Zufassen zugunsten der dramatischen Wirkung, hier ein behagliches Verweilen im rein Musikalischen. Damit hängt es zusammen, daß die Arien in den Kantaten meist größere Ausdehnung haben als die in der Oper, wogegen das Rezitativ in den Kantaten im Vergleich zu dem in der Oper räumlich zurücktritt.

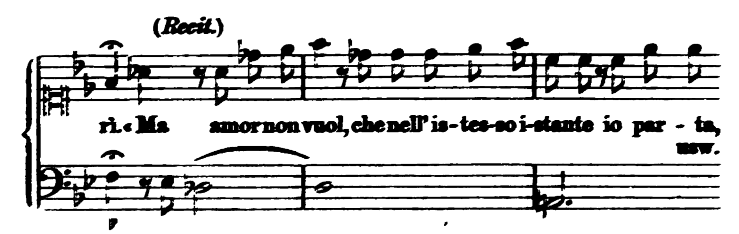
Im Rezitativ der Kantaten betrachtet Astorga eine peinlich korrekte Deklamation der Verse als oberstes Gesetz. Wie in seiner Oper sucht er auch hier dem Sinne des Textes bis in alle kleinen Feinheiten hinein musikalisch gerecht zu werden. Wiederholungen einzelner Phrasen auf derselben oder auf einer anderen Tonstufe, eingestreute Pausen und besonders eine kühne, bewegliche Harmonik dienen als Mittel dazu. Bisweilen wird am Ende eine weise vorbereitete Klimax angebracht, wie in dem Eingangsrezitativ der Kantate »Dunque è pur ver«, das durch Steigerung der Tonhöhe und immer drängendere Deklamation zu wahrhaft glänzendem Abschluß gelangt.

Zahlreiche Rezitative erhalten einen besonderen Reiz durch die Einflechtung arioser Stellen. Diese Einschaltungen sind aus der Frühzeit der Kantate überkommen, wo ja überhaupt nur Rezitative und kurze Ariosi vorhanden waren. Auch Schmitz erkennt in diesen Unterbrechungen des Rezitativs ein »rückschauendes Moment«. Doch muß darauf hingewiesen werden, daß sich diese Nachklänge einer verrauschten Zeit auch bei Astorgas Zeitgenossen, besonders bei Scarlatti, finden. Astorga weiß höchst feinsinnig davon Gebrauch zu machen. Um irgendeine Textstelle hervorzuheben, läßt er unvermerkt die noch eben ruhenden breiten Rezitativbässe zum arios geführten Gesang in rhythmischen Fluß

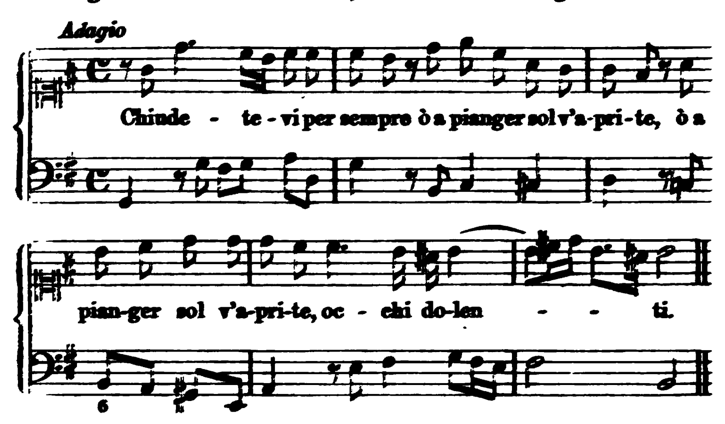
geraten; sobald der einfache Rezitativton wiederkehrt, sinkt auch der Baß in seine Ruhe zurück. Recht gut läßt sich dies in dem Rezitativ der in Beilage III unserer Schrift mitgeteilten Kantate verfolgen. Dort bekennt im Text der Liebende, er finde in seinem Unglück keinen anderen Trost als zu weinen. In dem Worte »piangere« gipfelt das Rezitativ, und dieser Gipfel, wir bezeichnen ihn im Abdruck mit *, wird von Astorga in der geschilderten Weise herausgehoben.

Eine ähnliche, außerordentlich packend gestaltete Stelle kommt in dem 3. Rezitativ der Partenza «Giunto all' aspro momento« vor, wo es gilt, die Worte zu unterstreichen, die Lidia auf die Urne des Geliebten schreiben würde, wenn ihm beim Abschied das Herz bräche:





Am häufigsten bringt Astorga Ariosi kurz vor Rezitativschlüssen an, um diesen einen besonderen Nachdruck zu verleihen. In einzelnen Fällen leitet er auch das Rezitativ mit einem Arioso ein oder stellt es sogar zwischen zwei Ariosi gleichen oder doch ähnlichen thematischen Inhalts. Dann erscheinen diese Ariosi als in sich abgeschlossene kleine Sätze, wie z. B. der folgende:



Nach diesem Satze ertönt ein langes Rezitativ, das endlich in eine Wiederholung des Anfangsarioso ausläuft. Das herangezogene Adagio ist von so hoher Schönheit, daß die Arien, die ihm in der Kantate folgen, uns kaum mehr zu fesseln vermögen. In den Kantaten »S' io ti mancai di fede« und »Barbara lontananza« gewinnt das Ariosothema nahezu leitmotivische Bedeutung, denn es erscheint nicht nur zweimal im Eingangsrezitativ, sondern taucht

auch noch einmal in dem Rezitativ zwischen den Arien auf. Doch das sind Ausnahmen. Im ganzen macht Astorga von größeren Ariosi im Rezitativ nur sparsamen, aber um so wirkungsvolleren Gebrauch.

Eine Eigentümlichkeit der Musikübung um 1700 sind die stereotypen Ausgänge der Rezitative mit dem Quartenschritt abwärts und folgender Schlußkadenz, wie sie ja aus Händels Oratorien jedem bekannt sind. Auch Astorga verwendet diese Schlüsse häufig, doch keineswegs nur diese. Oft wählt er die absteigende Terz als Abschluß, manchmal läßt er den Canto einfach diatonisch zum Grundton absteigen, manchmal führt er ihn von der Septime herauf.

Eines Rezitativkuriosums sei noch Erwähnung getan. In allen Kantaten Astorgas bildet eine Arie den Abschluß des Stückes. Nur bei der Kantate »Io parto, o mio tesoro« findet sich eine Ausnahme: hier schließt ein Rezitativ das Ganze ab. Poetisch ist dies gut begründet. Das Stück ist nämlich eine »Partenza«, bei der nach allgemeiner Ausmalung der Abschiedsgefühle in den Arien noch einige Verse der wirklich erfolgenden Trennung gewidmet werden. Diese ließen sich am besten rezitativisch behandeln. Mit einem realistisch ausgerufenen »Addio« verhallt das Ganze.

Astorgas Rezitative enthalten vieles Anregende; daneben finden sich allerdings auch große Partien, in denen die korrekte Deklamation das einzige Bemerkenswerte ist und uns graue Einförmigkeit angähnt. Das Hauptgewicht der Kantaten liegt, wie bei anderen Meistern, so auch bei Astorga in den Arien.

Die Form der großen Dacapo-Arie, die man das Symbol der höchsten Entwicklung der Kammerkantate nennen kann, ist auch die von Astorgas Kantatenarien. Sind daher allen seinen Arien auch gleiche Grundzüge der Anlage eigen, so offenbart sich doch bei näherer Betrachtung innerhalb des gemeinsamen Rahmens eine reiche Fülle verschiedener Einzelformen. Alle nur erdenklichen Spielarten hat Astorgas Meisterhand zur Anwendung gebracht; alle hat er benutzt und keine in dem Maße bevorzugt, daß sie zu seiner Sonderform geworden wäre. Wie in seinen anderen Werken, so bewährt sich auch hier seine Anpassungsfähigkeit an den Stoff, glänzt seine Gewandtheit und Vielseitigkeit.

Schon in den Anfängen der Arien bindet er sich an kein einzelnes Muster. Manchmal läßt er den Canto ohne jede Instrumentaleinleitung beginnen, manchmal schickt er ein mit dem Gesange gleichlautendes, manchmal ein nur im Baß verwendetes Thema als Vorspiel voraus, manchmal bedient er sich auch der Devise. Unter »Devise« versteht man die Einstreuung der ersten Phrase des später fortlaufenden Gesanges in ein ausgedehntes Instrumentalvorspiel. Diese Phrase wird dann bei Einsatz der fortlaufenden Gesangspartie notengetreu wiederholt[1]. Die fast wie eine Titelansage anmutende Devise tauchte bereits früh bei einzelnen Meistern, z. B. bei Salvator Rosa, auf und gewann rasch an Beliebtheit. Für die neapolitanische Schule wurde sie geradezu zur typischen Erscheinung. Astorga geht jedoch mit diesem Kunstmittel sehr sparsam und vorsichtig um. In unserer Beilage III hat die 2. Arie eine Devise. Die Worte »Pensa, per qualch' istante« erscheinen hier zwar ziemlich gewaltsam vom Gesange losgerissen, bei näherem Zuschauen entdeckt man aber, daß das Pausieren der Singstimme doch begründet ist als Mittel, Spannung auf das Kommende zu erzeugen. Fälle, wo die Abtrennung ganz sinnlos wird, die in der Kantatenliteratur um 1700 oft genug vorkommen, vermeidet Astorga durchweg. Ja, er bringt die Devise meist nur bei Anfängen, wo sie der Text nahelegt, so bei Anreden und Ausrufen wie »Rosa tenera«, »Auretta vezzosa«, »Ferma«, oder bei »Perdonami«, wo der Liebhaber während der Pause im Gesange einen ermutigenden Blick der Angeredeten abzuwarten scheint, oder bei »Dir saprei«, wo den Sänger die Fülle dessen, was er sagen möchte, zögern läßt.

In dem Beispiel der Beilage III wendet Astorga die Devise in ihrer reinsten Form, d. h. ohne alle Begleitung, an. Sonst gibt er gewöhnlich Begleitung hinzu, am häufigsten in der Weise, daß der Baß in der Mitte der Devise imitierend hinzutritt. Er bringt die Devise in der Regel nur bei einer der beiden Arien in einer Kantate an.

[1] Eine vorzügliche eingehende Beschreibung der Devise gibt Hugo Riemann im »Handbuch« II, 2, S. 410.



Eine eigentümliche Erscheinung ist's, daß in den 24 Arien der 1726 gedruckten Kantaten nur zwei Devisen vorkommen. Auch die Kantate »Come talor« vom Jahre 1731 hat keine Devise. Es scheint also, daß Astorga in späteren Jahren von der Verwendung der Devise abgekommen ist. Gleichwohl dürfen wir im allgemeinen das Fehlen der Devise bei einer Kantate noch nicht als Kennzeichen dafür ansehen, daß diese ein Alterswerk des Meisters sei; denn einige sicher früh komponierte Kantaten haben auch keine Devise.

Soviel über die Art Astorgas, seine Arien einzuleiten. Nun zum Bau der Arien selbst. Trotz deren Verschiedenheit liegt den meisten von ihnen doch ein Schema zugrunde. Es ist das folgende:

A. Der Haupt- oder Dacapo-Teil

bringt, eingeleitet oder nicht, das alles beherrschende Hauptthema in der Singstimme. Bei seiner Weiterführung, in der die Einzelmotive des Themas verwertet werden, gesellen sich diesen mehr oder weniger neue Gedanken bei. Alsbald kommt es zu einem Abschluß in einer verwandten Tonart. Oft, doch nicht immer, folgt ein Instrumentalzwischenspiel. Dann wird auf der neu gewonnenen Tonstufe das Thema wiederholt und in freierer und breiterer Weise als das erstemal durchgeführt. Mit dem Schlusse stellt sich die ursprüngliche Tonart wieder ein.

B. Der Mittel- oder »zweite« Teil,

meist instrumental eingeleitet, enthält thematisch nur selten vollkommen neues Material, sondern wird gewöhnlich durch Umformung aus dem des Hauptteiles — besonders oft durch die Umkehrung von dessen Thema — gewonnen. Hier schweift der Komponist kühner als im Hauptsatz melismatisch von der Hauptidee ab und in andere Tonarten hinein, gewinnt aber am Ende stets einen Standpunkt, von dem sich der Dacapoteil bequem wieder aufnehmen läßt.

A wird wiederholt.

In beiden Arien unserer Beilage III ist dieses Schema gut zu erkennen. Der Mittelteil der ersten bietet ein Beispiel für die Um-

kehrung der ersten Motive des Dacapothemas, während der der zweiten aus der Weiterführung des Dacapothemas abgeleitet ist. Auch die vorn im Faksimile beigegebene Arie »Non più guerra« zeigt deutlich den Bau und thematischen Zusammenhang der beiden Arienteile.

Viele Arien Astorgas sind auf ein einziges Thema aufgebaut. Die Einführung eines stark gegen das Hauptthema kontrastierenden Mittelsatzthemas, die in der späteren neapolitanischen Schule zur Regel wird, ist bei ihm nur eine Ausnahme. Wohl bringt er aber öfter ein zweites Thema im Baß, der dann als selbständige, kontrapunktisch geführte Stimme erscheint, wie in der ersten Arie der Kantate »Questa dunque, Amarilli«:



Auch die erste Nerina-Arie im »Dafni« hat diese Anlage (vgl. vorn, S. 56).

Manchmal folgt der Baß zunächst der Singstimme imitierend, ehe er ihr mit eigenen Motiven kontrapunktierend gegenübertritt. Überhaupt bedient sich Astorga gern der Nachahmung. Dieses alte Kunstmittel weiß er mit großer Sicherheit zu handhaben, das sahen wir bereits im Stabat Mater. Seine häufige Anwendung in den Kantaten erhöht deren Kunstwert und verleiht ihnen eine

gewisse Würde. Wie weit der Meister bisweilen die strenge Imitation führt, möge das folgende Beispiel zeigen, mit dem er die zweite Arie der Kantate »Vezzosi rai« anspinnt:



Will man sehen, wie Astorga die Imitation mit der freien Schreibweise verbindet, so braucht man nur den Mittelsatz der Arie »In questo core« in unserer Beilage III oder die Beispiele auf S. 95 und 101 anzuschauen. Auch das Kunstmittel der Sequenz, der Wiederholung von Tongruppen in denselben Stimmen auf anderer Tonstufe, wendet Astorga häufig an. Die vorn im Faksimile wiedergegebene Arie »Non più guerra« zeigt Sequenzen und Imitationen in reichem Wechsel. Immer stellt der Meister den Continuo und die Singstimme als gleichwertige Gegenpersonen zusammen; er vermeidet es, die instrumentale Seite am Baß hervorzukehren. Rein klaviermäßig ausgestaltete Bässe, wie in der späteren Kantatenliteratur, finden sich bei ihm nicht. Die Idee der Einheit zwischen Gesang und Begleitung beherrscht jeden seiner Sätze.

Mehrfach finden sich in den Bässen Bildungen, die man auf den ersten Blick hin für Ableger der alten, in den Kantaten des 17. Jahrhunderts so häufig vorkommenden Ostinati halten kann.

Bei näherem Zuschauen entdeckt man aber, daß diese Figuren nicht eigentlich »gleichbleibende Bässe«, sondern Wiederholungen sind, zu denen Wiederholungen *in der Singstimme* den Anlaß geben[1]. Auch wo *chromatisch absteigende* Bässe an solche bei älteren Meistern gemahnen, ist diese Baßführung nicht mehr das Formbildende wie dort, sondern die zufällig gewählte, ebensogut auch anders mögliche Begleitform. Mitunter bringt Astorga auch *Orgelpunkte* an. Diese haben aber nichts mit den »liegenden Bässen« der Rezitative zu tun; sie dienen der Gesangstimme nur vorübergehend als Stützpunkt, auf dem sie sich in freier Steigerung erhebt[2].

In den genannten Punkten erscheint Astorga als ein Meister, der das von der Vergangenheit Ererbte von Grund aus umgestaltet und in anderem Sinne nutzbar macht. Interessant ist die *Bildung seiner Themen.* Wohl benutzt er dafür in manchen Arbeiten allgemeine Modemuster. Aber bei der Mehrzahl seiner Arien gilt doch, was H. *Goldschmidt* a. a. O. sagt: »Bemerkenswert ist die feinsinnige, vom Zeitgebrauch emanzipierte Behandlung des Melismas, das überall äußerst sparsam, in kurzen Wendungen ... verwendet wird.« In der Tat baut Astorga viele seiner Arien aus äußerst kurzen Themen, ja bisweilen nur aus Motiven auf. Am auffälligsten tritt dies vielleicht in der Arie »*Auretta vezzosa*«[3] zutage, wo das Motiv e, fis, dis, e wie ein Korallentier erscheint, das mit seinen Abkömmlingen die ganze Wunderinsel der Arie aufgetürmt hat. Auch die zweite Arie unserer Beilage III zeigt ein aus kleinen Motiven zusammengesetztes Thema. Sie hebt mit der damals allgemein, besonders auch bei Scarlatti[4], beliebten rhythmischen Phrase | ♩ ♩ 𝄾 ♪ | ♪ ♪ ♩ ♩ | an. Aber während bei den Zeitgenossen auf diesen etwas stockenden Anfang meist ein ruhig

[1] Z. B. in der Arie »Renda al core«. (Vgl. S. 117.)

[2] Beispiele: Schlußarie von »Fè sette volte il maggio« und das auf S. 99 abgedruckte Arienbruchstück.

[3] 2. Arie der Kantate »Zeffiretto arresta il volo«. Gedruckt bei Augener. Vgl. Verzeichnis im Anhang.

[4] E. J. *Dent* gibt im »*Scarlatti*« S. 82 unter Ex. 34 eine ganz ähnlich gebildete Phrase.

fortlaufender Melodiestrom folgt, setzt Astorga das musivische Zusammenstellen der Motive deutlich erkennbar fort. Manchmal kommt es vor, daß er solch kleine Motive bis zur Monotonie wiederholt[1]; meist weiß er aber der Wiederholung neuen Reiz zu verleihen. Eines der Mittel, die er dabei anwendet, sind die synkopischen Dehnungen der Motive. Für synkopische Bildungen hat er überhaupt eine gewisse Vorliebe. Schon in den ersten beiden Kapiteln konnten wir darauf hinweisen. Themen mit dem Rhythmus | ♪♩ | ♩♪ | und umgekehrt, die wir im »Dafni« trafen, kommen auch in den Kantaten des öfteren vor, sind aber nicht Astorgasche Eigenheiten, sondern liegen im Zeitgeschmack. Ihm persönlich eigen sind jedoch die Dehnungen und Bindungen über den Taktstrich hinweg, durch die mancherlei Unregelmäßigkeiten im Bau veranlaßt werden, die aber bisweilen auch in solcher Zahl auftreten, daß wieder ein gewisses Gleichmaß herauskommt. Man sehe z. B. den Canto der zweiten Arie der Kantate »Quella fè«, in dem erst beim zehnten Takte eine Note die Betonung eines Taktanfangs erhält:



[1] Z. B. den Sekundschritt in den Arien »Vo dicendo al cor« (1. Arie von »Deh, dimmi amor«) und »Quando senti« (2. Arie von »Vicino a un ruscelletto«) oder eine diatonisch absteigende Figur in der Arie »Non partir« (2. Arie von »Son più dì).

Hier erscheint allerdings die Synkopierfreudigkeit auf die Spitze getrieben. Doch steht dieses Beispiel vereinzelt da. In anderen Arien werden die Synkopen wohl bevorzugt, aber doch nicht um ihrer selbst willen hingeschrieben[1]. Meist dienen sie vielmehr ästhetischen Zwecken: sei es, wie oben erwähnt, zur Belebung des Aufbaus, sei es auch, um seelische Zustände, gewöhnlich ein Schweben, »Hangen und Bangen« malen zu helfen.

Oft werden die Synkopen durch die Notierungsweise zunächst für das Auge verdeckt. Wenn z. B. in der Arie »Ferma, non ti partir« (2. Arie von »Tirsi partir dovea«) mitten im $^3/_8$-Takt ohne jeden Vermerk einer Taktänderung plötzlich ein $^3/_4$-Takt erscheint, so liegt dort lediglich eine Synkopierung zweier nebeneinanderliegenden $^3/_8$-Takte vor. Es handelt sich in diesem Falle um die Vergrößerung (B) des im zweiten Takte vorher stehenden Motivs (A):



Die zwei letzten Takte stellen sich in gewöhnlicher Notierung als drei dar:



[1] Gute Beispiele finden sich in den Arien: »Non è sol la lontananza« (1. Arie der gleichnamigen Kantate), »Lungi da Filli mia« (1. Arie von »Piangi; deh piangi«), »Cari voi siete« (2. Arie von »Qui dove il mar tranquillo«), »Le

Ähnliche Beispiele ließen sich in großer Menge beibringen.

Die Synkopen und die motivische Kleinarbeit führen so viele Vergrößerungen und Verkleinerungen der melodischen Einzelteile herbei, daß die Tektonik der Sätze oft recht unregelmäßig wird. Aber auch ohnedies ist die Periodengestaltung in Astorgas Arien oft eine unregelmäßige[1]. Eine Arie mit 8taktigen Perioden wird meist nur als leichtes, beruhigendes Gegenstück gegen eine solche von kompliziertem Bau der Kantate eingefügt. Drei-, fünf- und siebentaktige Sätzchen erscheinen in buntem Wechsel mit geradtaktigen. Schon die Arien in unserer Beilage III und die vorn im Faksimile mitgeteilte »Non più guerra« enthalten Ähnliches. Besonders auffällig ist die Buntheit in der Arie »Se il valore« (Nr. 2 der Kantate »Che ti giova, amor crudele«), deren Schema hier folgen möge:

2 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 4 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 4 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 4 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 4 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 5 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 9 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 5 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 10 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 8 Takte $^3/_8$ — 1 Takt C — 5 Takte $^3/_8$.

So der Hauptteil. Der Mittelteil geht ähnlich weiter. Es gehörte in der Tat eine hohe Meisterschaft dazu, bei einer solchen Anlage ein Gesangstück zu schreiben, das nicht den Eindruck des Zersplitterten, sondern nur, wie beabsichtigt, den der inneren Erregung macht.

Seine Vorliebe für Belebung des musikalischen Bildes veranlaßt Astorga auch zur Verwendung von häufigem Tempowechsel innerhalb einer Arie. So läßt er in dem Dacapoteil der Arie »Se a te non mancò«[2] Grave $^3/_4$ und Andante $^2/_4$ in drei-, sechs-, sieben-, acht- und viertaktigen Sätzen wechseln, wogegen der Mittelteil in ruhigem $^3/_4$-Takt dahinfließt. Auch auf diesen Teil

---

selve, i monti« (1. Arie von »Solo, mesto«), »Aure dolci che spirate« (1. Arie der gleichnamigen Kantate), »Pensa che non è teco« (1. Arie von »Qui nell' orror, che arrecco«).

[1] Auch E. Schmitz weist a. a. O. auf Astorgas Vorliebe für Synkopen und unregelmäßigen Periodenbau hin.

[2] 1. Arie von »Filli, che ascondi«.



ausgedehnt ist der Wechsel in der Arie »A te infedel«[1], die zu den gelungensten Arbeiten Astorgas zählt. Hier entspricht der Tempowechsel aufs beste der dichterischen Unterlage: die Adagiotakte drücken die Entrüstung des Liebenden über die Zweifel der Auserwählten an seiner Treue aus, die Prestotakte mit ihren zuckenden Sechzehntelskalen malen die Blitze, die ihn treffen sollen, wenn der Zweifel begründet ist:



---

[1] 2. Arie von »Ch'io mi scordi d'amarti«. Die Arie liegt in Bearbeitung vor; vgl. S. 116f.



Derartige schroffe Tempowechsel bringt Astorga besonders, um großen Affekten gerecht zu werden. In dem Notenbeispiel war es ein leidenschaftlicher Treueschwur, in der Arie »Mostri del cieco averno«[1], wo im Mittelsatz Largo und Presto in kürzester Entfernung wechseln, ist es ein Empörungsschrei über die Untreue des Geliebten[2]. Das Notenbeispiel zeigt übrigens, wie Astorga trotz aller Absonderlichkeiten in Bau und Takt doch im Melodischen natürlich bleibt. Daß bei solchen frei gestalteten Arien das vorn (S. 88) skizzierte formale Schema nur in den gröbsten Umrissen gewahrt bleibt, braucht kaum bemerkt zu werden.

Haben wir im vorstehenden die Züge hervorgehoben, die dem Meister Astorga vor seinen Zeitgenossen besonders eigentümlich sind, so müssen wir nun auch derer gedenken, die er mit jenen gemeinsam hat. Denn in manchem seiner Werke schwimmt er mit dem allgemeinen Strome, dessen Tiefen und Untiefen teilend. Auch seine groß angelegten Dacapo-Arien sind nicht immer kompliziert, sondern bisweilen recht schlicht und einfach angelegt. Er hat Arien geschrieben, deren breit gezogene, an Händel gemahnende Melodien vergessen lassen, wie gern er sonst mit kleinstem motivischen Material operiert. Unter diesen Arien sei besonders eine hervorgehoben, weil sie in ihrer strotzenden Kraft und blendenden Schönheit als ein klassisches Muster ebenmäßiger Arienmelodik des

[1] 2. Arie von »Aure dolci«.
[2] Auf eine ähnliche Arie konnten wir auch bei Besprechung des »Dafni« hinweisen (S. 61).

beginnenden 18. Jahrhunderts angesprochen werden kann, es ist die Arie[1], die anhebt:



[1] 2. Arie von »Qual sia dentro al tuo core«. Liegt in Bearbeitung vor; vgl. S. 116f.

Als heiter-graziöses Seitenstück dazu kann man die Arie »Se Zeffiro spira«, die Schlußarie von »Torna Aprile«, anführen.

Den formalen Verkünstelungen von vornherein unzugänglich sind die Arien in allgemein feststehenden Rhythmen, die Sizilianen und die tanzartigen »galanten« Sätze. Hier konnte der Komponist von der schlicht natürlichen Bauweise nicht abgehen, ohne den Charakter des Tonstücks überhaupt aufzuheben.

Besonders gern greift Astorga zur Siziliane. Ihre sanft wiegende Bewegung im $^{12}/_{8}$- oder $^{6}/_{8}$-Takt, die sich ebensogut wohliger Zufriedenheit wie stiller Melancholie anbequemt, paßt für des Meisters Stimmungswelt ausnehmend gut. Bereits im »Dafni« sahen wir ihn diese damals so beliebte Form einigemal benutzen; bei Besprechung der Oper gaben wir auch Beispiele von Sizilianen (S. 61f. und 65). Das S. 62 in seinen Anfangstakten zitierte Duett zwischen Dafni und Galatea ist mit der ersten Arie der Kantate »Crudel del mio gran foco« rhythmisch und melodisch verwandt. Die nach mehreren Dutzenden zählenden Sizilianen in Astorgas Kantaten übertreffen jedoch die der Oper an Größe der Anlage und an interessanter Einzelarbeit bei weitem. Wie geschickt weiß der Komponist z. B. in der Siziliane »Allor che s'accende«[1] Singstimme und Baß bald imitierend, bald Note gegen Note zu verflechten: kunstvoll und natürlich zugleich. Muster schöner, breit ausgeführter Sizilianenmelodien sind die Arien »O più non ingannarmi«[2] und »Per non penar«[3], bei denen auch im Mittelteile das Hauptthema nicht verlassen, sondern nur umgebildet und harmonisch neu beleuchtet wird.

Astorga stellt die Siziliane ebensooft an den Anfang wie ans Ende einer Kantate, bringt aber immer nur eine ihrer Art innerhalb einer Kantate. Die tanzartigen »galanten« Arien macht er jedoch stets zum Abschluß eines Werkes. Diese im Allegro oder »Tempo giusto« dahineilenden Stücke wollen, wie die Schlußsätze der Suiten in der gleichzeitigen Instrumentalmusik, und sicher

[1] 2. Arie der Kantate »Sovra una bella rosa«. Liegt in Bearbeitung vor; s. S. 116f.

[2] 2. Arie von »Gran piacer saria l'amore«.

[3] 2. Arie von »Piango, sospiro e peno«.



in bewußter Analogie zu diesen, nicht mehr sein als ein lustiger Kehraus. Ihre Themen wiegen bisweilen so leicht, daß man sich fragt, ob sie wirklich derselbe Meister geschrieben habe, der die schwere, komplizierte Musik der ersten Arie erdacht hat.

Betrachten wir als Beispiel für die Schlußarien in dreiteiligem Takt die dritte Arie der Kantate »Fè sette volte il maggio«. Ihre erste Durchführung lautet:



Das ist leichte Ware; eine frohe, rhythmisch scharf markierte Weise, auf die man tanzen könnte. Und doch ist das Sätzchen nicht ohne Kunst gefügt. Wie die Melodie über dem Orgelpunkt ihren Gipfel gemächlich, aber sicher erklimmt und dann auf der Dominante ihr erstes Ruheziel erreicht, das zeigt die Hand des

routinierten Meisters. Ein neues Gesicht erhält das Ganze in der zweiten Durchführung, wo der Komponist, wie er es so oft und gern tut, das Thema in der Umkehrung bringt. Die Orgelpunktstelle sieht dann aus wie folgt:



In dieser Form erscheint das Thema sogar noch gefälliger als in seiner Urform und gewinnt einen volkstümlichen Zug[1]. — Weiß also hier der Komponist selbst für recht leicht wiegende Gedanken durch seine interessante Behandlungsweise unsere Teilnahme zu gewinnen, so erweckt er doch in anderer Richtung unser Bedenken. Schaut man nämlich zu, welche Textworte auf diese lustigen Weisen gesungen werden, so erkennt man, daß diese ernsten Inhalts sind. Diese Inkongruenz ist aber eins der Kennzeichen des bereits dekadenten neapolitanischen Stils. Gewiß kann man Astorga damit verteidigen, daß er hier den Inhalt des Ganzen, der auf eine glänzende Bewährung der Treue der Geliebten bei langer Trennung hinausläuft, im Auge gehabt habe; die Textworte ernsten Inhalts wiegen aber doch so stark vor, daß man das Gefühl hat, ihr Charakter müsse auch musikalisch zum Ausdruck kommen.

[1] Ähnlich gebaut ist die Arie »Con si bella, si dolce speranza« (2. Arie von »Tirsi, da ch'io t'amai«).



Doch sei zu Astorgas Ehre bemerkt, daß er diesen abwärts führenden Weg nur selten betritt.

Wie die Schlußarien in ungeradem Takt, so wiegen auch die in geradem (C, besonders oft $^2/_4$) mehr oder weniger leicht und streifen häufig das Bereich des Tanzes. Wohl kein edleres Beispiel dieser Art läßt sich anführen als die Schlußarie der von H. Riemann (s. S. 118) veröffentlichten Kantate »Palpitar già sento il core«:



Hier ist alles einfach und in großen Zügen angelegt: achttaktige Perioden, die schlichteste Singweise der Welt; — und doch! — ein Blick auf den imitatorisch eingeführten Baß belehrt uns, daß hier hohe Kunst waltet. Diese Vereinigung von Schlichtheit und gewählt gestaltendem Kunstsinn bleibt bestehen, auch wo sich der Canto in Koloraturen ergeht, und selbst in dem ziemlich frei behandelten Mittelteile.

Bisweilen greift der Meister zum einfachen Volkston. In regelmäßigem Bau und ruhig pulsierendem $^3/_4$-Takt gibt sich z. B. die Arie »Alfin vincesti«[1] wie ein neapolitanisches Volkslied. Wie hier, so gießt aber auch sonst in Stücken solcher Art Astorga den schlichten Inhalt in die Form der Dacapo-Arie. Wirkliche

[1] 1. Arie von »Amor, amor vincesti«.

Strophenlieder hat er wohl nicht geschrieben; denn die wenigen Kantaten, die derartige Sätze enthalten, haben sich als unecht erwiesen oder sind von zweifelhafter Echtheit.

Es war nötig, näher auf die Tektonik von Astorgas Arien einzugehen, um eine Vorstellung von dem Reichtum der Formen zu geben, über den der Meister verfügt. Weit kürzer läßt sich die Frage nach Art und Stimmungsgehalt der von ihm verarbeiteten musikalischen Ideen beantworten. Die Gefühlsweise und der Geschmack der Zeit binden ihn hier an eine geringere Anzahl von Typen als auf formalem Gebiete.

Astorga ist in seiner Kammermusik vor allem der geschickte, vornehme Unterhalter. Schöne melodische Linien und interessante Ausdrucksweise stehen für ihn obenan. Und doch heißt es ihm Unrecht tun, wenn man ihm, wie Goldschmidt a. a. O., vorwirft, »seine Kantatenmusik gehe kaum irgendwo in die Tiefe«. Auch daß er »sich hüte, pathetisch zu werden«, trifft nicht überall zu. Den Arien »In questo core« (Beilage III), »A te infedel« (vgl. S. 95), »Renda al core« (vgl. S. 117), »Vorrei che nel mio seno« (vgl. S. 117) kann man Tiefe des Gemüts und Leidenschaft im Ausdruck nicht absprechen. Die Eingangsarie der Kantate »O dolce mia speranza«, deren Anfang hier stehe:



ist ein Erguß aus tiefster, innerster Seele. Auch findet Astorga wirkliche Herzenstöne für Schmerz und Trauer, wobei allerdings zugegeben werden muß, daß ihm gerade hier in den zahlreichen »Lamenti« der früheren Literatur vorzügliche Muster zur Verfügung standen. Ein so breites Ausströmen einer ruhigen Melodie wie bei der Arie »O dolce mia speranza« findet sich jedoch nur selten bei ihm, da er meist auch in den Adagio- und Largosätzen durch Figuration lebhaftere Bewegung erzielt. Astorga ist überhaupt ein Freund des frisch pulsierenden Tonstroms. Häufiger als seelenvolle Ideen bringt er solche von ritterlich-energischem Charakter, die, kraftvoll gebaut, nirgends den Adel der Empfindung vermissen lassen. Ich erinnere an die S. 97 mitgeteilte Arie »L'ardor, che nel mio seno« und weise auf das kecke Kampflied »Guerra, guerra ardito amore«[1] hin, das förmlich strahlt in Jugendmut und -kraft. Die Mehrzahl der Kantaten, das muß allerdings zugegeben werden, ist vornehme Salonmusik. Schon einige der in unserm Text mitgeteilten Arienanfänge (S. 92 und 99) zeigen diese liebenswürdige, aber nicht eben tiefgehende Kunst. Gar reizvoll weiß Astorga vom »gefangenen Vöglein«[2], von der »Biene auf der Rose«[3], von der Schönheit zweier Mädchenaugen[4] zu singen, ohne damit mehr als wohlklingende Musik bieten zu wollen. Mag die Erfindung auch bisweilen unbedeutend sein, zur Flachheit sinkt sie doch nur in ganz seltenen Fällen herab.

Wie alle Kunstwerke, so tragen auch Astorgas Arien nicht nur im Formalen, sondern auch im Stofflichen den Stempel ihrer Zeit. Manche Motive und Wendungen, ja ganze Themen sind Gemeingut und finden sich bei Scarlatti, Caldara, Mancini und anderen Meistern jener Epoche ebenso wie bei ihm. Eine solche gleichsam im Zeitgeist schwebende Melodie lernten wir bereits in der Oper »Dafni« im Hauptthema der Tirsi-Arie »Vo cercando« kennen; in den Kan-

[1] 3. Arie der Kantate »Che ti giova, amor crudele«. Liegt in Bearbeitung vor; s. S. 116f.

[2] »Augellin, ch'imprigionato«. Vgl. S. 116f.

[3] »Sovra una bella rosa«. Die 2. Arie dieser Kantate ist die S. 98 erwähnte Siziliane »Allor che s'accende«.

[4] »Allor ch'io vi mirai«. 1. Arie von »Ove d'antica selva«.

taten kommen mehrere ihr ganz ähnliche Melodien vor[1]. Der Hauptgedanke der Arie »Col pensiero«[2] ist wörtlich jenes Allerweltsthema, mit dem auch die Introduzione zum »Dafni« anhebt, nur nach F-dur transponiert. Modethemen mit oft wiederholten weiten Intervallen erscheinen mehrfach[3]. Viele Kantatenmelodien muß man aber als ursprünglich, als rein Astorgasche Gedanken anerkennen. Da diese gewöhnlich auch eigenartig gebaut sind, konnten wir die interessantesten von ihnen schon vorn erwähnen. Als eine der für Astorga charakteristischen Arien sei die bereits mehrfach herangezogene »In questo core« (Beilage III) hervorgehoben. Andere spezifisch Astorgasche Ideen enthalten die folgenden:

»Aure placide serene«[4],
»Dopo tante e tante pene«[5],
»Pensa che non è teco«[6],
»Sei pur bella«[7],
»Renda al core«[8].

Schon oben konnte ich auf die Verwandtschaft mancher Astorgaschen Gesangstücke mit solchen von Händel hinweisen. Besonders die großen Allabreve-Arien beider ähneln sich. Fände man z. B. die Arie »Quando tra i boschi«[9] ohne Komponistennamen auf und sollte sie einem Meister zuweisen, so würde man zunächst

---

[1] Nur die folgenden seien genannt: »Vo cercando al monte«. 1. Arie der gleichnamigen Kantate. — »Sei pur troppo dispietato«. 2. Arie von »Come lieto il ruscelletto«.

[2] 2. Arie von »Più che porto il piè lontano«.

[3] Hier einige Beispiele: »Empio ingrato tiranno« (1. Arie von »Clori, che ardea d'amore«), ist, für die Singstimme heikel genug, mit Oktavensprüngen gespickt. »Giacchè non senti« (2. Arie von »Ritorna il vago Aprile«) erhält ihr Gepräge durch Septimensprünge, »Il crudel non è contento« (2. Arie von »Solo, mesto«) durch Quarten- und Sextensprünge.

[4] 2. Arie von »Vilipeso, abborrito«.

[5] 1. Arie der gleichnamigen Kantate.

[6] 1. Arie von »Qui nell'orror, che arrecco«.

[7] 1. Arie der gleichnamigen Kantate.

[8] S. S. 117.

[9] 3. Arie von »Giunto all'aspro momento«.

sicher Händel nennen. Aber auch an Züge späterer Tondichter wird man bei Astorga gemahnt. So zeigt die Arie »Co' suoi fiati«[1] bereits viel von jenem Stil, den Gluck im »Orpheus« gewinnen sollte. Auch eine Beethoven-Vorahnung erscheint: die Arie »Sol vorrei crudele«[2] enthält eine in der großen Florestan-Arie im »Fidelio« nahezu wörtlich wiederkehrende Phrase. Eine Melodie, die heute zu den populärsten, jedem Klavierspieler wohlbekannten Stücken gehört, spukt in folgenden Takten[3] vor:



Es ist nicht ohne Reiz, zu sehen, wie sich hier die vornehmsten Salonkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts die Hände reichen. Selbst Robert Schumann glaubt man einmal anklingen zu hören: in der Arie »Liete voi piagge«[4] erscheint plötzlich der Anfang des »Schnitterliedchens« aus dem »Album für die Jugend« (Op. 68, Nr. 18). Diese Vorausklänge, an sich natürlich nichts als Zufälligkeiten, muten doch in dieser ihnen so fremden Umgebung höchst eigenartig an.

Was die verschiedenen Elemente in Astorgas Kantaten, die reichen Gedanken und die bunt gemischten Formen, zu höherer Einheit verbindet, das ist die reife, edle Kunst des Komponisten,

---

[1] 1. Arie von »Qui dove il mar tranquillo«.
[2] 2. Arie von »Filli, che ascondi«. Liegt in Bearbeitung vor; s. S. 117.
[3] In der 2. Arie von »Poichè partir tu vuoi«.
[4] 2. Arie von »Piangi, deh piangi«.

ist sein geistreicher, ja oft kühner Tonsatz. Technische Schwierigkeiten überwindet der Meister spielend. Er wirft Skizzen feiner Gewebe hin, deren harmonische Ausführung am Flügel für ihn eine Selbstverständlichkeit war, für uns in jener Kunst nicht mehr Geübte aber eine Aufgabe bedeutet. Gleichwohl sucht Astorga die Schwierigkeiten und Besonderheiten nicht.

Mit seiner Lust an der Vielseitigkeit und Abwechslung hängt seine große Beweglichkeit innerhalb der Tonarten zusammen. Während sonst seine Zeitgenossen für einzelne Stoffe bestimmte Tonarten bevorzugen, z. B. G-moll für pathetische Arien, bindet sich Astorga in dieser Hinsicht nicht. Alle Tonarten sind ihm gleich wert, bald wählt er diese, bald jene, wie es ihm gerade passend erscheint. Zwischen den ersten und letzten Takten einer Kantate, die, wie schon vorn (S. 82) bemerkt, in derselben Tonart stehen, tummelt er sich rege und gewandt in den verschiedensten, ohne Gewaltsamkeit erreichbaren Tonarten. Oft gerät er schon nach den Anfangsakkorden des einleitenden Rezitativs in ziemlich entfernte Regionen. Sehen wir z. B., welche Farben er für die Kantate »Se in remote contrade« auf seine Palette nimmt. Das Anfangsrezitativ beginnt in F-dur und schließt nach lebhafter Modulation in G-moll. Die erste Arie steht in C-moll (Mittelsatz Es-dur), das 2. Rezitativ setzt wieder in G-moll ein und führt auf mancherlei Umwegen nach C-dur. Die 2. Arie steht in der Anfangstonart F-dur, ihr Mittelsatz in F-moll. Daß Astorga harmonische Abschweifungen besonders in den Mittelteilen der Arien liebt, deutete ich schon vorn im Schema an. Überraschungen im Satz, die man Härten nennen könnte, erlaubt er sich mit Absicht und kluger Berechnung. Manchmal bringt er eine solche nach dem Abbrechen einer Phrase an, indem er die Melodie auf kaum zu erwartender Tonstufe weiterführt, manchmal wählt er sie bei der Sequenzbildung; manchmal streut er auch mitten in den Fluß der Melodie ganz unvermutete Intervalle ein, wie an der mit * bezeichneten Stelle im folgenden Beispiel[1]:

[1] In der 1. Arie von »Chiudetevi per sempre«.





Die Wendung nach c statt nach e, die zugleich statt des erwarteten E-moll-Dreiklangs den Sextakkord von C-dur bringt, glänzt wie ein Meteor auf und muß die etwa erlahmende Teilnahme des Hörers neu beleben.

Wo irgend es der Sinn des Textes erlaubt, gibt Astorga die Diatonik zugunsten der Chromatik auf. Gar anschaulich wird das Anwachsen des Schmerzes in der ersten Arie unserer Beilage III durch chromatische Gänge gemalt. Oder man nehme das folgende Bruchstück aus dem Eingangsarioso der Kantate »Preparati a penár«:





Man sieht hier förmlich, wie sich das Herz als Opfer der unglücklichen Liebe in Schmerzen windet. Daß Astorga einen Klagegesang, wie die Arie »Col flebile lamento«[1], gleich in den Hauptzügen chromatisch anlegt, ist kein Wunder, da sich der beabsichtigte Eindruck der Weinerlichkeit musikalisch auf keine andere Weise besser erzielen läßt. Auch die Arie »Da voi lungi, pupille«[2] ist ihrem schmerzlichen Textinhalt entsprechend mit vieler Chromatik bedacht. Allerdings erhalten manche Kantaten durch die reichliche Verwendung der Chromatik etwas Weichliches. Dieser Eindruck wird — besonders in den Rezitativen, wie Schmitz a. a. O. richtig bemerkt — noch verstärkt durch die von allen Neapolitanern und so auch von Astorga oft benutzten verminderten Intervalle. Eine besondere Vorliebe für verminderte Septimenakkorde macht sich in vielen Arien Astorgas bemerkbar; als Beispiel kann die bereits oben herangezogene Arie »Da voi lungi, pupille« dienen.

Die Modulierfreudigkeit teilt Astorga mit seinem großen Zeitgenossen Scarlatti. Insofern wird verständlich, daß einst Heinichen[3] unseren Meister als einen der wenigen bezeichnete, die Miene machten, die »extravagante und irreguläre« Satzweise Scarlattis nachzuahmen. Bis zu den kühnen harmonischen Experimenten Scarlattis ist Astorga zwar niemals vorgeschritten, in der reichen und komplizierten Harmonik mancher Arien steht er aber

[1] 1. Arie der gleichnamigen Kantate.
[2] 1. Arie von »In queste amene selve«.
[3] Vgl. S. 130 des ersten Bandes unserer Schrift.

Scarlatti sehr nahe. Da beide auch dieselbe Tonsprache im allgemeinen reden, braucht es nicht wunderzunehmen, daß handschriftliche, nicht mit Autornamen versehene Kantaten bisweilen dem falschen Meister zugeteilt wurden. So geschah es mit der Kantate »Deh, per mercè«, die versehentlich einmal in eine Sammlung Astorgascher Werke aufgenommen wurde, obwohl bei ihr die Urheberschaft Scarlattis durch mehrere andere Abschriften sichergestellt ist[1]. Das Lob, das Eugen Schmitz dieser »zu den interessantesten Stücken Astorgas zählenden« Kantate zollt, ist also auf Scarlattis Rechnung zu setzen.

Wiederholt konnten wir darauf hinweisen, wie Astorga bestrebt ist, den Inhalt des Textes bis ins kleinste zum Ausdruck zu bringen. Wort-Tonmalerei war bereits von den Madrigalkomponisten eifrig geübt worden und hatte sich im Kantatenzeitalter bis auf Astorga fortgeerbt. Er sucht durch Tonart, Melodiebildung, Synkopierung und Chromatik den Text bis in die feinsten Einzelheiten zu illustrieren. Doch hat er auch noch andere Mittel dafür bereit, z. B. in die gesungenen Worte eingestreute Pausen. Wo das Wort an das Aussetzen einer Bewegung gemahnt, wird meist auch der Tonstrom unterbrochen. So beim Stocken des Atems, dem Seufzen: »so- 𝄾 spirar« (s. das 2. Notenbeispiel auf S. 107), »sospi- 𝄾 rando«[2] oder »co' 𝄾 so- 𝄾 spi- 𝄾 ri«[3]) und ferner beim Klopfen des Herzens: »palpi- 𝄾 tando«[4]. Solch drastische Illustration, schon lange vor Astorga gebräuchlich, wurde auch späterhin oft angebracht, und noch in Mozarts Don Juan[5] begegnen wir ihr.

---

[1] Näheres s. Anhang, Verzeichnisse. Ebendort sind auch Scarlatti zugeschriebene Kantaten für Astorga reklamiert.

[2] In der Anfangsarie »Son più di che sospirando« der gleichnamigen Kantate.

[3] In der Anfangsarie »Da te lungi, qual martire« der gleichnamigen Kantate.

[4] In der 2. Arie von »Amo, ne ancor poss'io«. — Daß in der von Hugo Riemann veröffentlichten Arie »Palpitar già sento il core« in das Wort »palpitar« keine Pausen eingestreut sind, liegt in dessen Stellung am Anfang des Ganzen begründet, wo man derartiges vermeidet.

[5] 2. Akt, 11. Szene. Arie der Donna Elvira: »Mi tradì quell'alma ingrata«.



Ein ebenso in allen Zeiten der Kunst beliebtes Charakterisierungsmittel ist die Figuration, die Auflösung der Melodie in Gänge von kleineren Notenwerten. Astorga macht reichlichen Gebrauch davon. Daß er den Zephir in leichten Sechzehntelfiguren fächeln läßt[1], ist nur natürlich. Auch bei Wörtern wie murmeln: »mormorare«[2], summen, säuseln: »susurrare«[3], verwirren: »turbare«[4], umringen: »circondare«[5] werden tonmalende Achtel- oder Sechzehntelgänge angebracht, die zugleich melodische Funktion haben. Auch der Begriff des Funkelns: »brillare«[6] wird durch derlei thematische Figuration hervorgehoben. Dem Worte hüpfen: »saltare«[7] trägt Astorga durch Skalen und Sprünge in der Melodie Rechnung. Gern bedenkt er auch das Wort »lontananza«[8] mit längerer Figuration, um an die Größe der Entfernung zwischen den Liebenden zu erinnern, ferner auch die Wörter »gloria«[9], »beltà« und »maestà«[10], um ihnen Gewicht und Bedeutung zu verleihen.

In den zuletzt genannten Fällen schweift der Komponist in der Figuration schon so weit vom Thema ab, daß diese Gänge selbständige Verzierungen, Koloraturen im eigentlichen Sinne werden. Fesselnd ist es, zu verfolgen, wie Astorga die Koloratur unvermerkt aus dem Thema herauswachsen läßt. Nehmen wir z. B. die Arie »Or non giova«, die zweite Arie von »Amor, amor vincesti«. Ein Teil des Themas lautet hier:

---

[1] »Zeffiretto arresta il volo«. 1. Arie der gleichnamigen Kantate. Ebenso weht auch das »venticello« in der 2. Arie von »Tu parti, amato bene«.

[2] 2. Arie der Kantate »Ruscelletto che vai scherzando«.

[3] 2. Arie von »Col flebile lamento«.

[4] 1. Arie von »Gran piacer saria l'amore«.

[5] 1. Arie von »Qual ruscello, che il prato circonda«. Die größere, selbständige Koloratur kommt hier jedoch auf das geeignetere Wort »alma«.

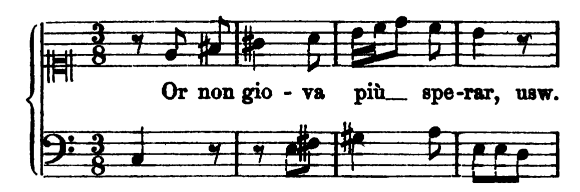
[6] 1. Arie von »Dopo tante e tante pene«.

[7] 1. Arie von »Saltando mostra ognor la gioja«.

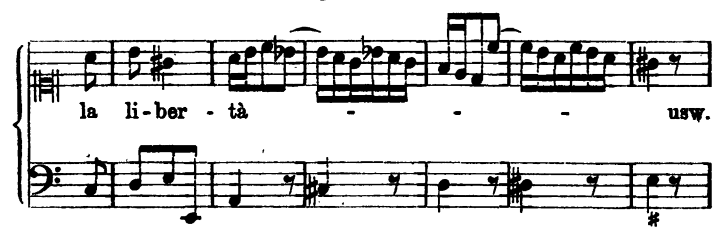
[8] 1. Arie in unserer Beilage III; ähnlich auch in »Da te lungi« (2. Arie).

[9] 1. Arie von »Per conformarmi«.

[10] 2. Arie von »Amorosa contesa«.



Der dritte Takt, und zwar speziell die Sechzehntelbindung nebst den sie umgebenden Noten ist der Keim der Koloratur, die sich, nach einem Zwischensatz, folgendermaßen entwickelt:



Oft wirft Astorga aber auch selbständige, vom Thema unabhängige Koloraturen in den Satz. Ja, es kommt vor, daß er gleich das Eingangsrezitativ einer Kantate mit einer Koloratur eröffnet, die mit der übrigen Thematik nichts zu tun hat, so z. B.:



Hier kommt das beflügelte Schwingen des Sehnsuchtshauches (fiato dolente) durch die Tonkette aufs beste zum Ausdruck. Die Koloratur dient in diesem Falle — wie in vielen anderen — zur Illustration des Textes. Doch zieht sie Astorga auch zu anderen Zwecken herbei. Besonders gern schiebt er sie als rein musikalisches Steigerungsmittel vor dem Ende der Einzelteile der Arien ein. Beispiele von Koloraturen, die wie ein loses, üppig blühendes Gerank aus dem Gefüge der Arien herauswuchern, bieten die Kantaten »Del sol cocente« (beide Arien), »Ne' soligni recessi« (1. Arie), »Venticel che susurrando« (1. Arie).

Schließlich finden sich auch ganze Arien, die nur der Koloratur wegen geschrieben sind, die nicht mehr bedeuten als Paradestücke für Sänger und Sängerinnen. Mit den Riesenkoloraturen der Arien »Vo sempre amarvi«[1] und »Quando senti un venticello«[2] werden Vortragende und Zuhörer zufrieden gewesen sein. Dank dem ausgesprochenen Sinne Astorgas für Kontrastwirkungen erhält solch eine schwierige, glänzende Arie innerhalb einer Kantate ein einfaches, anspruchsloses Gegenstück in der anderen Arie. Zwei Kantaten, in denen beide Arien von tollen Fiorituren starren: »Si, bellissima Clori« und »Ecco, ecco l'ora fatal«, die unter Astorgas Namen laufen, stammen wohl nicht aus seiner Feder.

Alles in allem macht Astorga nirgends übertriebenen Gebrauch von der Koloratur. Eine sonderbare Zurückhaltung bewahrt er in dieser Hinsicht bei den Arien, deren Text von singenden Vöglein spricht. Wie er's mit der »Vogelstimmenarie« im »Dafni« hielt, die er nicht durch Koloraturen äußerlich aufputzte, sondern in ihrer Thematik dem Vorwurf entsprechend gestaltete, so hält er's auch in den Vogelarien der Kantaten. Kaum, daß die Schwalbe[3] einige trillerartige Verzierungen erhält, — all die anderen Vöglein, von denen die Rede ist, werden nur durch die Innigkeit und Süße der einfachen Melodie charakterisiert.

Wo Astorga Koloraturen verwendet, da erweist er sich als ein

[1] 2. Arie von »Care pupille amate«.
[2] 2. Arie von »Tu parti, amato bene«.
[3] »Rondinella, che smarrita«, 2. Arie von »Chiudetevi per sempre«.



gewiegter Gesangstechniker, der die Menschenstimme aufs genaueste kennt. Überall nimmt er auf sie Rücksicht. Mutet er ihr auch bisweilen bedeutende Anstrengungen zu, so bleiben seine Anforderungen doch immer innerhalb der Grenzen des stimmlich Möglichen. Auch daß er fast ausschließlich den Vokal a für seine Koloraturen benutzt (nur o und e kommen noch ganz vereinzelt vor, i und u aber nirgends), verrät den Gesangspraktiker in ihm.

Überblicken wir Astorgas Kammerkantaten mit Continuo im ganzen, so müssen wir zugeben, daß sich darin ein Künstler von bewundernswerter Vielseitigkeit offenbart. Ein edler, vornehmer Geschmack leitet den Meister überall; volle Herrschaft über das Technische mangelt ihm nie. Eigenartige Erfindung zeigt er in vielen Fällen; wo sie fehlt, weiß er sie meist durch interessante Ausdrucksweise zu ersetzen. Inhaltlich Unbedeutendes läuft ihm bisweilen unter; doch kann man nicht sagen, daß auch nur eine Kantate von ihm völlig wertlos wäre.

Nicht eben hervorragende Stücke, wohl aber gute Durchschnittsarbeit sind die 12 Kantaten, die Astorga 1726 in Lissabon im Druck herausgab[1]. Sauber und flüssig gearbeitet, mit viel Figurenwerk aufgeputzt, entbehren diese Kantaten jedoch der kräftigen Erfindung, die uns an den schönsten in Handschriften überkommenen Werken des Meisters fesselt. Sie sind auf spanische und italienische Texte komponiert, die wohl Astorga selbst verfaßt hat. Aber die Verbindung der Musik mit den verschiedensprachigen Texten, auf deren vermeintliches Gelingen sich Astorga in der Vorrede seiner Ausgabe[2] nicht wenig zugute tut, hat dem Werke künstlerisch keinen Gewinn gebracht. Nur durch die sprachlichen Fesseln erklärt es sich, daß Astorga seine sonst musterhafte Deklamation im Rezitativ nicht immer bewahrt. Und doch ist es gerade der Text, der eine gewisse Beachtung verdient. Die 12 Kantaten hängen nämlich inhaltlich zusammen, alle sind einer einzigen Person

[1] Titel und weitere bibliographische Angaben s. Bd. I, S. 6 ff. Die Anfänge der zwölf gedruckten Kantaten s. das Verzeichnis S. 223 dieses Bandes.

[2] Bd. I, S. 8 und 10.

in den Mund gelegt: der Hirt Tirsi besingt seine Liebe zur schönen Filli[1]. In seinen Versen ist sogar etwas wie eine fortlaufende Handlung zu erkennen, ein kleiner Roman, dessen Hauptpunkte heißen: Sehnen und Hoffen, kühnes Werben, Glück im Genießen, Verrat und Untreue, »Eifersucht und Stolz«, Trauer ums verlorne Glück. Der Vergleich mit W. Müllers und Franz Schuberts »Schöner Müllerin« drängt sich von selbst auf, und man kann nicht leugnen, daß dieses Meisterwerk in bescheidenen Zügen in Astorgas Kantatenzyklus vorgebildet ist.

Astorga scheint mit seinen gedruckten Kantaten wenig Erfolg gehabt zu haben. Insbesondere erwiesen sich die Spanier für sein textliches Entgegenkommen wenig dankbar. Sie haben das Werk kaum beachtet: nicht ein einziges Exemplar ist in den vielen spanischen Bibliotheken erhalten, bei denen ich darum nachfragte. Nur in Italien wurden noch einige Abschriften von dem Druck angefertigt[2]. Jedenfalls kam dieses gedruckte Werk niemals zu einer ähnlichen Verbreitung wie die beliebtesten handschriftlichen Kantaten Astorgas.

Welche waren aber die beliebtesten?

Aus der Zahl der in Bibliotheken erhaltenen Abschriften kann man die Antwort entnehmen.

Obenan steht die Kantate

»In questo core più va crescendo«

mit zwölf Abschriften; dann folgen

»A Clorinda, al suo bene«,

»Clorinda, s'io t'amai«,

»Ti parlo, e non m'ascolti«

mit je acht,

---

[1] Nur an wenigen Stellen wird die Erzählung in der dritten Person gegeben.

[2] Zwei Abschriften, eine in London, eine in Münster befindlich, sind von römischen Kopisten hergestellt worden. Zwei weitere Abschriften, von denen jedoch die eine, weil modern, nicht zählt, liegen im Konservatorium zu Palermo (nach Mitteilung des Herrn Professor Em. P. Morello, ebenda). Nimmt man zu diesen drei Abschriften den im 1. Bande beschriebenen, einzigen erhaltenen Druck (Bibliothek des Liceo Musicale in Bologna) hinzu, so sind alle Vervielfältigungen des Werkes aus dem 18. Jahrhundert, die ich nachweisen kann, namhaft gemacht.

»Qual da rupe scoscesa«
mit sieben, und
»Augellin, che tra le frondi«,
»Chiudetevi per sempre«,
»Col flebile lamento«,
»Come sei, tu mia Clori«,
»Dopo tante e tante pene«,
»E pur dolce, dolce amare«,
»Io parto, o mio bel sole«,
»Ne' soligni recessi«,
»Nuovo dardo il sen m'impiaga«,
»Qual ruscello, che il prato circonda«,
»Qual sia dentro al tuo core«,
»Quando penso agl' affanni«,
»Se in remote contrade« mit je
sechs Abschriften. Die Orte, wo die Kopien liegen, sowie die Verbreitungsverhältnisse der übrigen Kantaten kann man leicht aus dem Verzeichnis im Anhang ablesen.

Wie beliebt Astorgas Kantaten im allgemeinen waren, ersieht man aus ihrer wiederholten Erwähnung in der musiktheoretischen und -geschichtlichen Literatur des 18. Jahrhunderts. Sei es, daß sie nur summarisch unter den Werken der bedeutendsten Meister aufgezählt werden, sei es, daß man ihnen kritisch näher tritt, überall ist ein Vertrautsein musikalisch gebildeter Kreise mit Astorgas Kantatenkunst die Voraussetzung. Im einzelnen brauche ich diese Stellen hier nicht anzuführen, da ich sie bereits im ersten Bande unter der »ältesten Astorga-Literatur« (S. 130ff.) zitiert habe.

Die beliebteste Kantate Astorgas war also »In questo core più va crescendo«. Wir verstehen die Bevorzugung dieses Werkes von seiten der Zeitgenossen des Meisters: sind doch alle Vorzüge seiner liebenswürdigen, vornehmen Kunst darin vereinigt. Da es zugleich auch eines der bezeichnendsten für seine ganze Denk- und Ausdrucksweise ist, haben wir gerade diese aus der Menge der Kantaten zu vollständigem Abdruck herausgegriffen und sie als Beilage III unseren Studien angefügt: ein Musterbeispiel, auf das wir bei Besprechung der Einzelheiten seiner Kunst immer und

immer wieder hinweisen konnten, und das zugleich durch seine Verbreitung zeigt, was die Kunstfreunde des 18. Jahrhunderts in erster Linie an Astorga schätzten und bei ihm suchten.

An den übrigen einstmals beliebten Kantaten können uns heute nur noch Teile, hier eine Arie, da ein Arioso, fesseln. Einzelne durch Inhalt und Bau hervorragende Stücke finden sich auch in Kantaten verstreut, denen es nicht glückte, viele Freunde zu finden, die vielmehr nur in wenigen Abschriften oder wohl bloß in einer einzigen auf uns gekommen sind. Eine sorgsame Prüfung und Auswahl kann eine ganze Reihe Perlen aus dem Mittelgut zutage fördern. Ich habe bereits im Text manche als Beispiel herangezogen; hier sei eine Zusammenstellung der Arien Astorgas gegeben, die ich für die schönsten halte:

*»Allor che s'accende.« 2. Arie der Kantate »Sovra una bella rosa«. Vgl. vorn S. 98.

*»A te infedel.« Einzelheiten über das Stück s. S. 95, wo auch der Anfang der Arie abgedruckt ist.

*»Augellin, ch'imprigionato.« 1. Arie der gleichnamigen Kantate.

»Aure placide serene.« 2. Arie von »Vilipeso, abborrito«.

*»Da lo stral che vibra amor.« Anfang der Arie und Zugehörigkeit s. S. 101.

»Dir saprei.« 2. Arie von »Clori, nel tuo bel viso«.

»Già libero, già sciolto.« 2. Arie von »Clorinda, s'io t'amai«.

*«Guerra, guerra, ardito amore.« Vgl. S. 103.

»Finchè l'alma.« 1. Arie von »Come sei, tu mia Clori«.

»Fiori orgogliosi.« 2. Arie von »Io più quella non son«.

»Il pensar, che per te moro.« 2. Arie von »Ascolta, ascolta, o bella«.

»In questo core.« 1. Arie der gleichnamigen Kantate.

»Io non voglio amar.« 2. Arie von »Piacque un tempo al mio core«.

*»L'ardor che nel tuo seno.« Anfang und Zugehörigkeit s. S. 97.

*»O dolce mia speranza.« Anfang und Zugehörigkeit s. S. 102.

»Pensa ‚per qualch' istante.« 2. Arie von »In questo core.«

»Per non penar.« 2. Arie von »Piango, sospiro e peno«. Vgl. S. 98.

»Quando tra i boschi.« 3. Arie von »Giunto all' aspro momento«.

*»Quel vago viso.« 2. Arie von »Del sol cocente«.

*»Renda al core.« 2. Arie von »Non più guerra«.

»Sei d' amor dolce.« 1. Arie von »Rideva il bel giardino«.

»Se Zeffiro spira intorno al tuo sen.« 2. Arie von »Torna Aprile«.

*»Sol vorrei crudele.« 2. Arie von »Filli, che ascondi«.

»Tra bruno velo.« 2. Arie von »Amorosa contesa«.

»Vorrei che nel mio seno.« 1. Arie von »Io parto, o mio tesoro«.

Die in der Aufzählung mit * bezeichneten Arien griff ich zur Bearbeitung für den Vortrag mit Klavier heraus. Arno Reichert setzte mit feinem Stilgefühl den Continuo aus, ich redigierte den Text und fügte die sich aus der Praxis ergebenden Nuancierungen hinzu. Meine Bemühungen, diese 10 Arien der Öffentlichkeit durch den Druck zugänglich zu machen, blieben jedoch vergeblich. Bereits vor dem Kriege fand sich kein Verleger, der es mit dieser Astorga-Blütenlese gewagt hätte; heute ist natürlich erst recht nicht daran zu denken. Ich bin aber bereit, zum Zwecke historischer Aufführungen die Bearbeitungen in Abschrift Künstlern darzuleihen.

Die Begeisterung, mit der Astorgas Zeitgenossen seine Musik zum Erklingen brachten und anhörten, wird freilich heute selbst durch seine schönsten Arien in breiten Schichten nicht erweckt werden. Denn die Kluft, die zwischen dem damaligen und dem heutigen Sologesang liegt, ist zu groß. Wohl wird aber jeder, der mit älterer Musik vertraut ist, seine Freude an der edlen, feinsinnigen Melodik und dem interessanten Bau der Stücke haben. Wer Arien von Bach und Händel mit Genuß erfaßt, der wird auch Astorga zu schätzen wissen. Den Beweis dafür erbrachte der Vortrag der Arien »O dolce mia speranza«, »Quel vago viso« und »A te infedel« durch Luise Ottermann in einem Konzert des Winterschen

Madrigalchores zu Dresden am 2. November 1912, wo die kleine, musikalisch gebildete Zuhörerschaft einen übrigens auch von der Presse anerkannten tiefen Eindruck von Astorgas Kunst empfing.

Liegt eine Auswahl der schönsten Arien von Astorga bisher noch nicht im Drucke vor, so sind doch einzelne seiner Kompositionen vereint mit solchen anderer Meister in Bearbeitung gedruckt worden. So edierte die Firma A. Durand & Fils in Paris die Kantate »Ti parlo, e non m'ascolti« fast vollständig, nur unter Hinweglassung eines Rezitativs, im 6. Bande der »Echos d'Italie« und ebendort auch die Arie »Auretta vezzosa« aus der Kantate »Zeffiretto arresta«. Letztere Arie und die Arie »L'immago tua vezzosa« aus »Ti parlo« wurden alsbald an verschiedenen Stellen nachgedruckt. Ferner brachte der Verlag Ashdown in London die Arie »Se non torno« aus »Piange la tortorella«. A. L. Hettich nahm die Arie »E pur dolce, dolce amare« (aus der gleichnamigen Kantate), jedoch nur mit einem französischen Text »Combien charme«, in den 10. Band der »Airs classiques« auf (Verlag von Rouart, Lerolle & Cie., Paris). Nähere bibliographische Angaben über diese und die im folgenden genannten Veröffentlichungen finden sich im »Verzeichnis der gedruckten Werke Astorgas« im Anhang unserer Schrift.

All diese von französischen und englischen Verlegern herausgegebenen Stücke haben leichten, graziösen Charakter, sind »galante Musik« durch und durch. Sie zeigen also nur eine Seite von Astorgas Kunst. Eine Kantate, die auch den ernsten Musiker Astorga erkennen läßt und überhaupt für seinen ganzen Stil bezeichnend ist, »Palpitar già sento il core«, hat neuerdings Hugo Riemann als Nr. 6 der »Ausgewählten Kammerkantaten der Zeit um 1700« bei Siegel in Leipzig in kunstvoller Bearbeitung herausgegeben.

Auch in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ariensammlung »Tesori antichi«, herausgegeben von Martin Roeder, ist eine Komposition unter Astorgas Namen gedruckt: Die Arie »Morir vogl'io« mit einleitendem Rezitativ »Qual mai fatale arcano«. Gegen die Urheberschaft Astorgas lassen sich jedoch bei dieser Komposition schwere Bedenken vorbringen. Zunächst befremdet der

musikalische Stil. Mag auch von der ganz unastorgaschen Begleitung des Rezitativs ein großer Teil auf die Rechnung des willkürlich gestaltenden Bearbeiters kommen, — die ganze Diktion ist nicht Astorgas Art. Noch weniger Astorgasche Züge enthält die Arie, deren Bässe für unsern Meister zu schüchtern und nicht flüssig genug geführt sind und bei der das ängstliche Beharren in E-moll im Hauptsatze von der modulationsfreudigen Satzweise des Meisters geradezu absticht. Die Melodik zeigt die seit Monteverdis Ariannaklage allgemein beliebte Lamento-Art, ohne daß ihr die Tonsprache eines musikalischen Charakterkopfes bestimmte Züge verliehe. Sodann ist es verdächtig, daß sich von dieser Komposition nicht eine einzige Handschrift nachweisen läßt. Da Roeder, der keine Quelle angibt, die Veröffentlichung von Boston aus bewerkstelligt hat, so dürfte sich die Vorlage in einer amerikanischen Bibliothek befinden[1]. Es fehlt uns also jede Möglichkeit, Herkunft und Zusammenhang der Komposition zu kontrollieren. Der Teil einer der für uns erreichbaren, im Verzeichnis namhaft gemachten Kantaten ist sie nicht, und ihre Vorlage kann wohl irrtümlich Astorga zugewiesen worden sein. In die Liste der zweifellos echten Kantaten des Meisters durften wir sie jedenfalls nicht einreihen. Es bleibt bedauerlich, daß gerade dieses Stück durch verschiedene Nachdrucke (siehe Verzeichnis) in weiten Kreisen Eingang gefunden und ihnen ein Bild von Astorga vermittelt hat, das zum mindesten seiner Charakterzüge entbehrt.

Bei der Stilverwandtschaft aller um 1700 entstandenen Kompositionen ist es bisweilen ganz unmöglich, mit Bestimmtheit darzutun, daß die überlieferte Autorangabe richtig — oder falsch ist. Auch bei manchen mit Astorgas Namen verbundenen Kantaten läßt sich aus der Satzweise weder die Echtheit noch die Unechtheit nachweisen. Es müssen schon eine Reihe von inneren und äußeren Beweisgründen zusammenkommen, ehe sich eine Entscheidung für oder wider fragliche Stücke treffen läßt. Solche finden sich nament-

[1] In seinem 1892 von Boston aus mit dem Verlagshause Breitkopf & Härtel in Leipzig über die Publikation geführten Briefwechsel sagt Roeder, er könne noch mehr bisher ungedruckte alte Arien zusammenbringen. Über die benutzten Quellen verliert er auch hier kein Wort.



lich in den umfangreichen Bänden, die mit Astorgaschen Werken gefüllt sind, aber seinen Namen nur einmal, vorn auf dem Titel, tragen. Die Möglichkeit, daß auch fremdes Gut in das Reich des Meisters versprengt wurde, ist bei solchen Sammlungen in hohem Maße vorhanden. Wie sich Astorga und Scarlatti ins Gehege kamen, habe ich bereits vorn, S. 109, berührt. Hier sei nur noch bemerkt, daß ich die im Verzeichnis unter die unechten und zweifelhaften verwiesenen Stücke erst nach eingehender Prüfung aller in Betracht kommenden Momente aus dem Werke Astorgas ausgeschieden habe. Wo keine schwerwiegenden Bedenken vorlagen, sah ich mich nicht veranlaßt, die Stücke, die einmal mit Astorgas Namen verbunden sind, von ihm zu trennen. Möglich, daß man ihm in Zukunft noch die eine oder die andere Kantate abspricht, — es wird aber keine sein, die nicht aus seiner Feder stammen könnte. Bei allen Beispielen, die ich für meine Untersuchungen heranzog, ist die Urheberschaft Astorgas nicht zu bezweifeln.

Die musikalische Form, deren sich Astorga am häufigsten bediente, war die der Kantate mit Continuo. Doch hat er sich auch ein paarmal in der Gattung der »Cantata con stromenti« versucht. Solche vom Orchester begleitete Solokantaten kamen in der neapolitanischen Schule mehr und mehr in Aufnahme. Besonders in Rom wurden sie bald nach 1700 beliebt, da hier die Hauskapellen der Kirchenfürsten, z. B. des Kardinals Pietro Ottoboni, und reicher Aristokraten günstige Gelegenheit zur Aufführung solcher Stücke boten. In Rom dürften auch die zwei Kantaten mit Orchester entstanden sein, die uns von Astorga überliefert sind. Denn sie ordnen sich durch ihre Datierung »Gennaro 1708« einem Lebensabschnitt des Meisters ein, den dieser, wenigstens teilweise, in Rom verbracht hat[1]. Wir dürfen uns also Astorgas Orchesterkantaten für den Salon eines Kardinals oder hohen Adligen zu Rom geschrieben denken. Daß die erste der beiden auch wirklich zur Aufführung gelangte, beweisen Gebrauchsspuren in der Abschrift, die sich in der Sammlung Santini befindet.

[1] Vgl. dazu Anhang S. 143.



Beide Werke erscheinen wie große Soloszenen aus Opern; es treten darin bestimmte historische Personen rezitierend auf. Das erste, »E pur Cesare ha vinto« beginnend, führt die besiegte Kleopatra vor, die um ihren verlorenen Geliebten klagt, im zweiten, »Presso i momenti estremi«, erscheint die verstoßene Gemahlin Neros, Octavia, ihr Los bejammernd. Die Stücke gehören also zu der von Schmitz so bezeichneten Art der »Subjektkantaten«. Allerdings verflüchtigen sich die Subjekte hier, wie in den meisten ähnlichen Arbeiten, alsbald zu wesenlosen Schemen. Gleichwie die Heroinen der damaligen Oper, so verlieren sich auch diese antiken Damen nach einigen blassen Andeutungen des geschichtlichen Hintergrundes in allgemeines Liebeslamento.

Diese Arbeiten unterscheiden sich von den Continuo-Kantaten durch die Heranziehung und Verwendung einer größeren Anzahl von Einzelheiten in Anlage und Begleitung, nicht etwa durch eine breitere Ausgestaltung der Teile an sich. Letztere bleibt den Kantaten mit Continuo vorbehalten, die auch den Vorzug der sorgfältigeren, feineren Satztechnik haben.

Jede der beiden Kantaten wird durch eine »Introduzione« eröffnet und verläuft in vier durch Rezitative verbundenen Arien. Die instrumentalen Einleitungssätze, bei der ersten für vierstimmigen, bei der zweiten für dreistimmigen Streicherchor notiert, haben die Form der italienischen Ouvertüre. In ihrer Anlage wie in der Art ihrer Themen — Allegro mit damals alltäglichen Violinfiguren, Largo mit Akkordsäulen, tanzartiges Schlußallegro — nehmen sie sich aus wie Geschwister der Ouvertüre zu »Dafni«. Auch die Gesangsteile zeigen nahe Verwandtschaft mit dieser Oper, zu der die beiden Kantaten Vorstudien zu sein scheinen. Das in der Introduzione beschäftigte volle Orchester wird in den Schlußarien (bei »Kleopatra« auch in der ersten Arie) zur Begleitung herangezogen. Bei den übrigen Arien gesellt sich der Continuo allein oder in Verbindung mit Soloinstrumenten zur Singstimme. In der Kantate »Kleopatra« ist die Arie »Non senti, o Dio« bemerkenswert, weil hier Solovioline und Solocello anmutig mit dem Canto konzertieren; im übrigen übertrifft die »Octavia« jene Kantate an Lieblichkeit der Melodik. In der Siziliane »Ricor-

dati crudele« findet Astorga, namentlich in den Stellen, wo sich die Singstimme mit der Solovioline paart, ähnlich ergreifende Töne, wie sie vordem Henry Purcell in dem »Remember me« der sterbenden Dido in seiner Oper »Dido and Aeneas« anschlug. Diese Arie enthält ferner hübsche Echoeffekte, durch den Wechsel von Canto und Geige hervorgebracht. Noch eine andere Tonmalerei bringt der Meister zur Anwendung, und zwar in dem Rezitativ »Spergiuro ingannator«, wo das Cembalo ganz ähnlich wie bei der Arie »A te infedel« (S. 95) die Blitze, die den Verräter treffen sollen, durch herabprasselnde Skalen veranschaulicht. Dem Orchester wagt Astorga diese Tonmalerei aber doch nicht anzuvertrauen: zum eigentlichen Recitativo accompagnato geht er auch hier nicht über.

Bleibt noch ein Werk zu erwähnen, das hinsichtlich der Begleitung eine Sonderstellung einnimmt: die Kantate »Antri, spelonche«. Sie trägt die Bezeichnung »Cantata con Violoncello«. Gleichwohl ist auch hier die Begleitung zum großen Teile nur für Continuo notiert. Erst in der Schlußarie »Aure grate« wird das Cello obligat. Es schreitet von der Nachahmung der Singstimme zu selbständiger instrumentaler Betätigung fort. Mit dem ebenfalls teils imitierenden, teils frei geführten Basse gibt dies ein Gewebe, das bereits an das Kammerduett gemahnt.

Gegen die gewaltige Menge der Kammerkantaten Astorgas ist die Zahl seiner Duette verschwindend klein: nur acht sind nachweisbar. Diesen geringen Bestand kann man in zwei Gruppen teilen: 1. Die großen Duette, die nichts anderes sind als ganze Kammerkantaten für zwei Personen, also aus Arien a due bestehen, zwischen die sich Rezitativ und bisweilen auch noch Arien der Einzelstimmen einschieben. 2. Die kleinen Duette, die lediglich Arien für zwei Singstimmen sind und also wie Bruchstücke jener großen anmuten.

Arien a due wurden auch vor Astorga oft komponiert. Schon bei den Frühmeistern der Monodie tauchten sie auf, und in der Oper, die ja durch ihre ganze Anlage die Stimmen zur Vereinigung hin-

leitete, wurden sie weiter entwickelt. Zum selbständigen Kammerduett wuchsen sie unter Francesco Rasi[1] heraus; der glänzendste Vertreter dieser Kunstgattung war jedoch Agostino Steffani. Obwohl seine Duette kaum ein Menschenalter vor denen Astorgas geschrieben sind, scheinen sie doch in ihrer strengen imitatorischen Gebundenheit gegen Astorgas Duette um vieles älter. Letztere sind nicht nur in formaler Hinsicht weiter entwickelt — bei Steffani kommt das Dacapo erst vereinzelt vor —, sondern sie zeigen auch die in der neapolitanischen Schule überhandnehmende Vereinfachung der Satzweise. Wohl führt Astorga die beiden Stimmen, meist solche von gleicher Lage, einander nachahmend ein, wohl wendet er auch späterhin Imitation an, — ehe man sich's versieht, verfällt er jedoch in den bequemen Brauch der Zeit, die Stimmen in Terzen- und Sextenparallelen marschieren zu lassen; auch kommt es gelegentlich zu dem bei den Neapolitanern so beliebten gegenseitigen Übersteigen der Singstimmen.

Unter den großen Duetten Astorgas weist das »Bench' io vissi« beginnende die gediegenste Arbeit auf. Hier behält der Komponist länger als sonst die Imitation bei. Ein Bruchstück daraus (1. Duo-Arie, 2. Durchführung des Themas) möge als Beispiel dienen:



[1] Vgl. Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II, 2, S. 299 ff. und bes. S. 302.





In der zweiten Arie dieses Duetts ist übrigens eine Mozart-Vorahnung bemerkenswert: Man glaubt plötzlich Zerlines »Giovinette, che fate all' amore« aus dem ersten Akte des Don Juan erklingen zu hören.

Das größte Kammerduett Astorgas ist eine Abschiedszene zwischen Clori und Fileno (»Clori, Fileno, oh Dio«)[1]. Hier vereinen sich die Stimmen (notiert für zwei Soprane) im Anfangs- und Schlußduett und in einigen eingestreuten Duett-Takten; da-

[1] In der Handschrift zu Bologna zählt das Duett als deren zwei (Nr. 3 und 10 in Ms. DD. 27). Beim Kopieren oder Einbinden ist irrtümlich das Rezitativ »O come mi tormenti« als der Anfang eines neuen Duetts betrachtet worden.

zwischen schieben sich fünf Soloarien und eine Menge Einzelrezitative ein. Diese große Duo-Kantate weist so viele Eigentümlichkeiten von Astorgas Schreibweise auf, daß man sie als Quintessenz seiner ganzen Kammermusik bezeichnen kann. Bei diesem Stück ließe sich — wenigstens vorübergehend — an eine Besetzung der unteren Stimme mit einem Tenor denken, der die zweite Sopranpartie um eine Oktave tiefer sänge. Denn hier, wie in anderen Abschiedszenen, liegt eine gewisse Gegensätzlichkeit der rezitierenden Personen vor, die sich aus der textlichen Individualisierung der Partien ergibt.

Letztere fehlt gänzlich bei den kleinen Duetten, den für sich stehenden Arien a due. Wie einst bei Steffani, so sind auch noch bei Astorga deren Texte gar nicht für den Zwiegesang angelegt; das Duett ist einfach auf den ersten besten Arientext einer Solokantate komponiert. Die beiden Stimmen erscheinen nicht als Einzelwesen, sondern nur als Verdoppelung einer musikalischen Idee. In diesen Duo-Arien zeigt sich Astorga als besonders liebenswürdiger Melodiker. Während er in dem Duett »Bocca vezzosa« leichte Unterhaltungsmusik bietet, schlägt er in »Vo cercando fra quest' ombre« innigere Töne an. Das zuletzt genannte Duett hat Ludwig Landshoff in vorzüglicher Bearbeitung in seiner Sammlung »Alte Meister« (Verlag Peters) zum Abdruck gebracht und in einem historischen Konzert in Berlin mit Erfolg vortragen lassen.

Eine Duo-Arie »Caro (Cara), tu parti« ist mit vierstimmiger Streicherbegleitung gesetzt und zeigt den Stil von Astorgas Orchesterkantaten, mit denen sie sicher auch die Entstehungszeit gemeinsam hat.

Wir stehen am Ende unserer Betrachtungen. Eine kurze Gesamtcharakteristik des Tondichters möge sie beschließen.

Was bedeutet Astorga für die Geschichte der Musik?

Eines der vielen Glieder, die, ohne glänzend hervorzutreten doch an der Entwicklung der Musik in ihrer Weise beteiligt waren.

Begabt mit einem ausgesprochenen Talent für das Leichte und

Anmutige, dazu auch mit Theaterblut, wäre Astorga ein Buffokomponist ersten Ranges geworden, wenn er die in seiner Oper »Dafni« eingeschlagene Bahn weiter verfolgt hätte. Statt dessen widmete er sich völlig der Kammerkantate, deren auf die flüchtige Unterhaltung der vornehmen Gesellschaft zugeschnittene Art der Verflachung zuführte. Zumeist konnte er sich dieser jedoch noch entziehen; denn die ausgezeichnete, solide Schulung, die er genossen hatte, hielt ihn im größten Teile seines Schaffens auf den Höhen edler Kunst. Sein Stabat Mater ist ein Sonderwerk, eine Leistung, die seiner Natur im Grunde genommen fern lag, für die ihm aber vielleicht gerade, weil er hier seine Kräfte auf ein anderes Gebiet konzentrieren mußte, eine einzig dastehende Inspiration zuteil wurde.

Wohl spricht Astorga in der Vorrede zu seinen gedruckten Kantaten von dem Stil der Kirche einerseits und dem der Kammer und Opernbühne andererseits als von zwei getrennten Welten; — von der Warte unserer Zeit gesehen, erscheint die Grenze zwischen diesen Gebieten aber so verwischt, daß wir überhaupt nur von einem musikalischen Stil um 1700 reden können. Hugo Riemann[1] widmet dieser Stileinheit feinsinnige und treffende Worte und nimmt letzten Endes lediglich das »Überstrahlen intensiven religiösen Empfindens aus der Seele des Komponisten in die Seele des Hörers« als Kennzeichen geistlicher Musik an. Auch Astorgas Stabat Mater unterscheidet sich im Grunde genommen nur durch diese innige religiöse Empfindung von seinen profanen Tonschöpfungen. Die formalen Unterschiede, wie das Fehlen des Rezitativs, der Devise und des Dacapo in dem geistlichen Werke fallen kaum ins Gewicht. Die technische Arbeit ist doch im wesentlichen die gleiche wie in den Kantaten: hier wie da durch den Generalbaß bestimmte, teils in Nachahmungen, teils in freiem Satz geschriebene Musik, die sich in Melodik, Rhythmik und Harmonik dem allgemeinen Zeitgebrauch mehr oder weniger eng anschließt. Daß uns die Tonsprache, die Astorga im Stabat Mater redet, heute noch mehr zu Herzen dringt als die seiner weltlichen Kompositionen, rührt nicht von einer musi-

[1] Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 307.



kalisch-technischen Überlegenheit her, sondern wird eben durch ihren Ursprung aus Seelenquellen erklärt, die weit, weit tiefer liegen als die der Salonkompositionen.

Das Stabat Mater ist eine Einzelerscheinung und bildet nur einen kleinen Teil im Gesamtwerk Astorgas. Will man den Meister im ganzen charakterisieren, so geht man fehl, wenn man, wie Rochlitz, das Urteil über das Stabat Mater auf das Gesamtschaffen Astorgas überträgt. Im Text zu seiner »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« (III, S. 20) kommt Rochlitz, der vielleicht niemals eine Kantate Astorgas gesehen hat, nachdem er lange in seiner gespreizten Art an der Sache vorübergeredet hat, zu dem Schlusse, »die nirgends verborgene individuelle Eigentümlichkeit von Astorgas innerstem Wesen — in welchem ein zu sanfter Schwermut geneigter religiöser Sinn vorherrschte — dürfte den Hauptcharakter seiner Kompositionen ausmachen«.

Gerade das Gegenteil ist der Fall. Im großen und ganzen ist Astorga der lebensfrohe, stark zur Erotik neigende Sohn seiner Zeit, der sich auch in seiner Musik oft und gern der galanten Sprache bedient, die seine Kollegen in Apoll redeten. Wenn für ungeübte Ohren heute viele seiner Kantaten in der Tat einen Zug von Schwermut zu tragen scheinen, so liegt dies lediglich in der Vorherrschaft der Molltonarten begründet, die noch aus dem 17. Jahrhundert in Astorgas Epoche herüberreichte. Gleich seinen Zeitgenossen benutzte er das Mollgeschlecht keineswegs allein für Ernst und Trauer, sondern ebensogut für verhältnismäßig heitere Stimmungen.

Nicht Schwermut und Religiosität ist das allen seinen Werken Gemeinsame, sondern edler, gewählten Ausdruck suchender künstlerischer Sinn, verbunden mit gediegener, sicher gehandhabter Technik. Beide offenbaren sich ebensogut in seinem kirchlichen wie weltlichen Schaffen, in der Behandlung ernster wie leichter, spielerischer Stoffe.

Als ein echter Sohn des beginnenden 18. Jahrhunderts steht Astorga nicht nur als Mensch, sondern auch als Tondichter da. In dämmerigen Kirchenhallen kniend, spricht er mit Inbrunst aus

wahrhaft gläubigem Herzen sein Gebet; dann eilt er hinaus in das glänzende, heißblütige Leben, das den Künstler und Edelmann umblüht. Er wagt es mit einer fahrenden Operntruppe und lauscht unerkannt in einer Loge, wie seine Oper erklingt. Aber er dankt nicht für den Beifall der Menge, er sucht ihn nicht wieder. Schaffen und Anerkennung wird ihm nur unter seinesgleichen, in vornehmen, gebildeten Kreisen zum Genuß. Er ist vermögend genug, dieser Liebhaberei nachgehen zu können. In dem Gartenzimmer eines ländlichen Schlosses oder dem Salon eines Großstadtpalastes seinen adligen Gastgebern am Flügel selbst die Perlen seiner Kunst darzubieten, einer musikbeflissenen jungen Komtesse eine für ihre Stimme aufgezeichnete Kantate einzustudieren, eines in die Gesellschaft eingeführten Virtuosen Sattelfestigkeit mit einer besonders kompliziert gestalteten Arie zu prüfen, — das ist sein Stolz und sein Glück. Ein einziges Mal wendet er sich noch an die Öffentlichkeit. Er gibt ein Heft Kantaten mit spanischem und italienischem Text im Drucke heraus, wohl weniger, um seinen Komponistenruhm zu erhöhen, als um damit zu beweisen, daß sein Herz ebenso warm für das spanische wie für das italienische Volk schlägt. Der Erfolg ist nicht derart, daß er zur Wiederholung des Versuchs ermutigte. Mehr und mehr zieht sich der Meister von der Welt zurück, sein Sang verhallt, und die neue Zeit geht donnernd und brausend über ihn dahin.

Anhang.



I.

Ergänzungen zur Lebensgeschichte Astorgas.

(Nachträge zum ersten Bande.)

Am Ende des ersten Bandes hatte ich dem Wunsche Ausdruck gegeben, glückliche Funde möchten unsere Lebensgeschichte Astorgas mehr und mehr ergänzen. Einerseits hoffte ich selbst beim Studium der in belgischen, französischen und englischen Bibliotheken befindlichen Astorga-Handschriften Entdeckungen zu machen, andererseits glaubte ich, durch meine Veröffentlichung des ersten Bandes würden andere Gelehrte angeregt werden, bereits Gefundenes oder neu Auftauchendes, was sich auf diesen Stoff bezieht, zur allgemeinen Kenntnis zu bringen. Meine Erwartungen erfüllten sich insofern, als ich wirklich verschiedene unbekannte geschichtliche Notizen fand und mir von anderer Seite freiwillig eine Gruppe Ergänzungen dargeboten wurde. Dieser Zuwachs enthält einzelnes Positive; sehr reichlichen Anlaß gibt er aber zu nicht eben fruchtbaren Hypothesen. Deren ausführliche Darlegung dürfen wir gleichwohl der Gründlichkeit halber nicht unterlassen. Das Tatsächliche, was insgesamt herausspringt, ergänzt und verändert die Biographie des Künstlers in einigen Punkten, ohne doch ihre Hauptzüge umzugestalten.

Im Sommer 1913 ließ mir Fräulein Marie Lipsius in Leipzig, die allgemein geschätzte Musikschriftstellerin »La Mara«, jetzt Professorin der Musik, die Nachricht zukommen, sie besitze in früheren Jahren hergestellte Abschriften von Dokumenten aus einem Wiener Archiv, die Streiflichter auf Astorgas Wiener

Aufenthalt werfen. Da La Mara, mit anderen Arbeiten beschäftigt, die Veröffentlichung dieses Materials nicht selbst bewerkstelligen wollte, übergab sie es mir zum Zwecke der Verwertung an dieser Stelle, wofür ihr auch hier der herzlichste Dank gesagt sei.

Die Abschriften La Maras sind nach den Hoffinanzakten im Reichsfinanzarchiv zu Wien hergestellt; beigefügt sind Notizen nach den Hofzahlamtsbüchern in dem gleichen Archiv, die die Angaben in den Hoffinanzakten bestätigen und ergänzen.

Wir wenden uns dem frühesten Aktenstück zu. Es ist ein vom Hofkammerpräsident Graf Starhemberg unterzeichnetes Referat aus dem Jahre 1712:

1. Allergnädigster Kayser und Herr, Herr.

Es haben Euer Kay. Mtt. allerggst. anbefohlen, daß dem Baron d'Astorga 2000 fl. und dem Menegati 1200 fl. zu einer jährlichen Pension und intertenimént aus dero Kay. Hoffzallambts Mittlen gereicht und also alda angewüsen werden sollen.

Zu Folge solche dero ggste Resolution würdet hiemit die behörige Expedition und Anweisung in Unterthänigkeit beygeleget, und dero allerggste schrifftliche ratification zu der Hoff-Camer Sicherstöllung gleichstaltig erwarthet. Es beruhet demnach.

Prespurg d. 12ten Juny 1712.

Gf. Starhemberg.

Neben den letzten Zeilen des Textes hat der Kaiser sein »Placet Carl« hingeschrieben. Die »erwartete Ratifikation« erfolgte am 30. Juni. Sie ist an die »General Hoffzall-Ambts-Administration« gerichtet und hat folgenden Wortlaut:

2. Hiemit anzubefehlen:

Daß Sye dem Herrn Baron d'Astorga an seiner lezthin bey dem Kay. Gnrl. Hoffzallambt angewissenen Pension od intertenimeht deren jährl. 2000 Gulden, anjetzo 500 fl. aus unterhabenden und in ihrer Verrechnung stehenden Gnrl. Hoffzallambts Mitteln gegen seiner Bescheinung verabfolg. und bezallen lassen sollen. Welches vermitteliß gegen-

wärtiger Verordnung bey thuender Raittung passiren und anzunehmen seyn würdet.

Darauf p. Presburg d. 30. Juny 1712.

Die Zahlung der ersten Rate, 500 fl. betragend, für die Zeit vom 12. Juni bis 12. September 1712 steht in den Hofzahlamtsbüchern als vollzogen notiert.

Meine im ersten Bande (S. 86) ausgesprochene Annahme, Astorga habe vom Kaiser Karl VI. Gunstbeweise empfangen, wird durch die vorliegenden Dokumente bestätigt. Die Akten verraten, daß die Beweise der kaiserlichen Gunst sogar materieller Art waren. 2000 Gulden Ehrengehalt für das Jahr bewilligte Karl VI. dem Künstler. Der Empfänger wurde zu keinerlei Gegenleistung verpflichtet. Lediglich zu seinem »Unterhalt« und als »Pension« wird die Summe gewährt. Das Wort »Pension« scheint jedoch auf früher geleistete Dienste zu deuten. Der Kaiser erinnerte sich vielleicht an Astorgas Musik zur Oper »Dafni«, die ihn und seine junge Gemahlin im Jahre 1709 in Barcelona erfreut hatte, und suchte sich nun dem Komponisten des Werkes durch die »Pension« dafür erkenntlich zu erweisen. Die Höhe des Ehrensoldes erscheint ziemlich beträchtlich. Es ist ein gleich hohes Gehalt, wie es der Kaiser auch dem Philosophen Leibniz, den er gern nach Wien gezogen hätte, ehrenhalber gewährte[1]. Auch der kaiserliche »Compositore in musica« Johann Josef Fux, der nachmalige Hofkapellmeister zu Wien, bezog damals ein Gehalt von 2000 fl.[2]. Aus dieser Übereinstimmung kann vielleicht die Nachricht des sizilianischen Historikers Zoppelli (vgl. Bd. I, S. 86) entsprungen sein, nach der Astorga vom Kaiser zum »Ehrenkapellmeister« ernannt worden sei: Astorga erzählte wohl in seiner Heimat, er habe in Wien ein Ehrengehalt wie ein Hofkapellmeister bezogen; in der Tradition konnte leicht ein »Ehrenkapellmeister« daraus werden.

Eine Einschränkung erfuhr die Pension des Tonkünstlers allerdings durch Abzug der üblichen, recht hohen »Taxe«. In den Hoffinanzakten ist unter dem 19. August 1712 der Befehl ans Hof-

[1] L. von Köchel: Johann Josef Fux. Wien 1872. S. 81.
[2] Ebenda, S. 65.



zahlamt gebucht, dem Hofkammer-Taxamt »von des Hrn. Baron d'Astorga angewiesenen intertenimment jährlich 2000 fl. die darfür betragende Tax pr. 525 fl. alle quartal 100 fl., das letzte quartal aber [noch?] 125 fl. abzuziehen und in gemeltes Taxamt abzuheben.«

In der Auszahlung der Gehälter am Wiener Hofe herrschte in jener Zeit eine Unordnung, über die namentlich die Mitglieder der kaiserlichen Musikkapelle viel zu klagen hatten[1]. Diese Unregelmäßigkeit sollte auch Astorga erfahren. Denn erst im April 1713 findet sich in den Hofzahlamtsbüchern die Notiz, die Gebühr für die Zeit vom 12. September [1712] bis 12. März 1713, in der Höhe von 1000 fl., sei auf kaiserlichen Befehl beim Böhmischen Deputiertenamt angewiesen worden[2]. Nach Auszahlung der ersten Vierteljahrsrate verging also ein halbes Jahr, bevor wieder ein Teil der Astorgaschen Pension flüssig gemacht wurde; auch erfolgte die am 12. März fällige Zahlung erst im April. Die Verzögerung der Auszahlung läßt darauf schließen, daß der Tonkünstler sich nicht eben um die Aushändigung bemüht hat. Er mochte das Geld nicht nötig haben, da wohl die Einkünfte aus seinen sizilianischen Besitzungen zu seiner Lebensführung hinreichten.

Die nächste, ziemlich schwer verständliche Notiz über Astorga findet sich in den Hofzahlamtsbüchern vom Jahre 1714 unter Nr. 63. Da in demselben Jahrgang der Eintrag Nr. 112 (von uns unter 6 abgedruckt) im August 1714 erfolgt ist, können wir annehmen, daß der Eintrag Nr. 63 im Frühjahr, etwa im April des genannten Jahres, gemacht wurde. Er lautet:

> 8. Deß Baron d'Astorga Creditore alß Herr Hamel v.[3] Bruyninx Holländ. Extra ord. Envoyé Hr. Comte Gambalonga, Gaudenz Zanoli und Jacob Antoni Badia, an denen

[1] Ebenda, S. 220 und 231.

[2] Eine zweite, in ihrer letzten Zeitangabe nicht klare Notiz vom 8. April 1713 in den Hoffinanzakten verrät ebenfalls die Unregelmäßigkeit der Gehaltszahlungen bei Hofe: »d'Astorga Pensione vom 12. Juni 1712 an — 10. Juli — 500 fl. — an Schreyvogl«.

[3] Bruyninx war nicht adlig. In den folgenden Urkunden erscheint sein Name durchweg ohne »von«; im obigen Falle ist es nur ein schmeichelhafter Zusatz des Wiener Hofbeamten.

Ihnnen von Ihren Herrn Debitore genüssende jährl. 2000 fl. Pensione Ghdg. zuerkanten 1480 fl. die Gebühr von 12. Juny biß 12. September 1713 pr. fünff Hundert Gulden auf beykommendes O. H. Marschall-Compaß-Schreiben, darauf gestalten Cameral Decretation und sein vt. [videlicet] Bruynix Quittung.

[Am Rande:] Nach beweiß des H. Marschall Compaß-Schreibens hierauf gestelter Cameral-Decretation und bescheinigung.

Mit Befremden vernehmen wir's: Astorga, der reiche sizilianische Edelmann, hatte in Wien Schulden gemacht. Vier Gläubiger erscheinen im Hofzahlamt und lassen sich eine Abschlagszahlung auf die Summe von 1480 fl. geben, die sie Astorga geliehen haben. Wie mag der Tondichter ihr Schuldner geworden sein? Man braucht ihn wegen dieser Anleihe noch nicht für einen Verschwender zu halten. Bei der großen Entfernung zwischen dem damaligen Aufenthaltsort Astorgas und der Quelle seiner Subsistenzmittel, seinen sizilianischen Landgütern bzw. der Bank in Palermo, ist es leicht möglich, daß seine Zinsen einmal nicht pünktlich nach Wien überwiesen wurden und der Tondichter infolgedessen in Geldverlegenheit geriet. Aus einer solchen halfen ihm seine Freunde im Frühjahr 1713. Er ließ sich von ihnen insgesamt 1480 fl. vorstrecken, das ist ungefähr ebensoviel, als sein Ehrengehalt vom Wiener Hofe vom Juni 1713 bis zum Juni 1714 nach Abzug der Taxe betrug. Sicherlich hatte er ihnen seine Forderung an das Hofzahlamt in aller Form abgetreten; er glaubte wohl, daß bei der Unregelmäßigkeit in der Auszahlung der Gehälter bei Hofe seine Freunde eher zu dem Gelde kommen würden als er, der schwerlich Lust und Geschick zu Verhandlungen mit den kaiserlichen Kassenbeamten hatte. So erklärt es sich auch, weshalb, als sich im Frühjahr 1714 die Gläubiger beim Hofzahlamt meldeten, dort seit dem Juni 1713 nichts mehr von Astorga abgehoben worden war. Gewiß brauchte er selbst das Ehrengehalt nicht mehr, da seine Gelder aus Sizilien wieder regelmäßig eintrafen. Als die Gläubiger ihre Ansprüche beim Hofzahlamt geltend machten, ward ihnen zunächst nur die Rate für das Quartal vom 12. Juni bis 12. September 1713 ausgehändigt. Das Amt

leistete die Zahlung, nachdem die Einwilligung der zuständigen Amtspersonen erteilt worden war, und erhielt darüber die Quittung des Hauptgläubigers, des Herrn Hamel Bruyninx.

Bruyninx? Ist uns dieser Familienname nicht bereits im ersten Bande begegnet? Gewiß, ein wenig anders geschrieben, aber unzweifelhaft derselbe, steht er auf S. 79 unter den Paten der Sophia Jacobina Caldara verzeichnet, die am 9. Mai 1712 in St. Stephan zu Wien getauft wurde. »Prinings« lautet er dort: der Geistliche hat ihn aufgezeichnet, wie er ihn aussprechen hörte. In einem unserer Aktenstücke (4) lautet er auch Pruynix. Wir halten die Form Bruyninx fest. In dem Zahlamtsbuche lautet der Vorname Hamel, in der Matrikel aber Jacobus. Es ist also möglich, daß zwei Vertreter des Namens Bruyninx, etwa Brüder oder Vettern, in Betracht kommen; ebensogut kann es sich um verschiedene Vornamen derselben Person handeln. Wie dem auch sei, — jedenfalls ersehen wir aus dem Zahlamtsbuche, daß Astorgas Gläubiger, Hamel Bruyninx, in angesehener Stellung in Wien lebte. Er war »außerordentlicher Holländischer Gesandter« am Kaiserhofe. Gewiß stammte er selbst aus Holland; denn dort kommt sein Name in der Schreibung »Bruijnings« noch heute vor. Er war wohl ein eifriger Musikliebhaber, darauf lassen seine bzw. seines Hauses Beziehungen zu Astorga und Caldara schließen. Mit Astorga insbesondere muß ihn herzliche Freundschaft verbunden haben, sonst hätte dieser wohl kein Geld von ihm geborgt erhalten.

Die anderen Gläubiger Astorgas, die in der Zahlamtsnotiz genannt sind, tragen italienische Namen: Graf Gambalonga, Gaudenzio Zanoli und Jacopo Antonio Badia. Nur der letzte Name hat bekannten Klang. Vermutlich war dieser Badia ein Verwandter des kaiserlichen Hofkomponisten Carlo Agostino Badia, der von 1696—1738 in Wien wirkte.

Ob von den 500 fl., die das Hofzahlamt aushändigte, die italienischen Gläubiger Astorgas bereits das Ihre erhielten, wissen wir nicht; die ausdrückliche Erwähnung von »Bruyninx' Quittung« verrät nur, daß dieser sich in erster Linie um die Auszahlung des Postens bemüht und sie erreicht hat. Auch in dem nächsten Aktenstück erscheint der Holländer eifrig bemüht, sein Kapital zurück-

zuerhalten. Dieses Dokument, das inhaltreichste der Gruppe, ist ein aus dem August 1714 stammender Bericht an Kaiser Karl VI. Er lautet:

4. Allergnädigster Kayßer, König und Herr, Herr pp.

Es hat sich dahier ein gewisser Sicilianer nahmens Astorogas etliche Jahr lang aufgehalten, deme Ihro Kay. May. Josephus dero glorwirdigster Herr Brueder höchst Seelligster gedächtnuß in ansehung deren vor Ihme eingelegten hohen Recomendationen eine pension von jährl. 2 m. fl. zu reichen allergnädigst anbefohlen, und Euer Kay. und Königl. May. haben in verwichenen 1713. Jahr dise pension Ihme Astorogas allergnädigst confirmiret, und auß denen Königl. Deputirten-Ambts Geföhlen zu bezahlen assigniren lassen. Nun ist diser Astorogas vor einigen Monathen von hier ganz unversehens mit ansezung unterschiedlicher leüthe, bey denen er schulden contrahiret, entwichen, und nicht wissent wohin er sich begeben, muthmaßlich aber dörffte Er wohl in sein Vatterland zurükhkhert haben, dahero man auch bewogen worden, dise pension zu inhibiren. Es ist aber unter anderen Creditorn, die Er Astorogas hintergangen, auch der hier anwesende Holländische Abgesandte Hamel Pruynix mit 388 fl. begriffen, um welche Er inständig solicitiret, und weillen Ihme Astorogas biß zu seiner entweichung noch ein quarthalls ratum außständig verbliben, Als bittet Er vomit Ihme von selben dise 388 fl. zu bezahlen allergnädigst verwilliget werden möchte. Von seithen der gehorsambsten Hoff-Cammer supponiret man, es möchten etwo Euer Kay. und Königl. May. auf Ihme Abgesandten bey disen Coniuncturen etwelche gnädigste Reflexion machen, und diß weniges jedoch citra omnem Consequentiam aliorum Creditorum ihme bezahlen zu lassen, allergnädigst geneigt seyn, wessentwegen man die erforderliche Expedition an das Hoffzahlambt wegen Extradirung der quittung an des Deputirten-Ambts-Geföhls Administratorem dem v. Schreyvogl sub spe rati zu der gdgsten Signatur gehorst. beylegen,

Alles aber Euer Kay. May. gdgsten befelch in Unterthenigkheit submittiren sollen. Und beruhet dahero alles.

Vienna, 17. Aug. 1714.

Gf. Starhemberg.

Auch hier notierte der Kaiser neben den letzten Zeilen »Placet Carl«, worauf der folgende Befehl an das »Hoffzahlambt« ausgefertigt wurde:

5. Wir Carl von Gottes Gnaden, u. s. w.

Demnach der von hier entwichene Astorogas dem alhier sich befindenden Holländ. Abgesandten Hamel Pruynix 388 fl., welche derselbe Ihme vorgestreckhet, schuldig verbliben, Er Astorogas aber biß zu seiner entweichung von derjenigen pension den jährl. 2000 fl., welche Wür Ihme in verwichenem Jahr gdgst confirmiret, noch ein quarthall pr. 500 fl. zu fordern hatte, Als haben Wür gdgst. gewilliget, daß er Abgesandte hiervon mit denen 388 fl. jedoch allen anderen ohne Consequenz befridiget werden solle.

Als ergehet Unser gdgster Befelch hiemit an Euch, daß Ihr Ihme Hollandischen Gesandten Euere Ambtsquittung an Unsern Rath, und Königl. Deputirten-Ambts-Geföhls Administratorem den von Schreyvogl auf die benente Summam deren 388 fl. hinauß ervolgen, dagegen euch von Ihme zurückh bescheinen lassen, auch wan Er Abgesandte ein Instrumentum obligatorium auf dise Summa von dem Astorogas in Handten hatte, selbe von Ihme zurückh nehmen, und Euer Rechnung beylegen sollet, diß wird euch als ein guette Ambtshandlung in allweg zu passiren seyn. Allermassen Ihr daran vollziehet p.

Wienn, d. 17. Aug. 1714. Saubers.

Daß der Befehl des Kaisers ausgeführt wurde, beweist der Eintrag unter Nr. 112 des Hofzahlamtsbuches von 1714. Er hat folgenden Wortlaut:

6. Den 21. Aug. zu Handten des sich allhier befündenden Holländ. Extra ord. Envoyé Herrn Hamel Bruyninx diejenige Dreyhundertachtundachtzig Gulden, welche

derselbe dem entwichenen Baron d'Astorga vorgestrekht, nunmehro aber Ihme Herrn Gesandten an des d'Astorga genossen jährliche 2000 fl. pension .(jedoch allem andern ohne Consequenz) zu bezahlen angeschafft worden, auf Kay. Befelch und Quittung, mitls des Böhm. Deputirten-Ambts.

Als wichtigste Tatsache geht aus den letzten Dokumenten hervor, daß Astorga im Frühling 1714 Wien verlassen hat. Im Aktenstück 4 vom 17. August 1714 wird gesagt, er sei »vor einigen Monaten« aus Wien »entwichen«. In dem Schriftstück 3, das aus dem April 1714 stammt, wird noch nichts von einer Abreise Astorgas erwähnt. Er hat also wohl im Mai 1714 von der Kaiserstadt Abschied genommen.

»Ganz unversehens und mit Ansetzung unterschiedlicher Leute, bei denen er Schulden kontrahieret«, sei er aus der Stadt »entwichen«. Das klingt recht unrühmlich. Aber wir dürfen diesen Worten nicht allzuviel Gewicht beimessen. Wir müssen bedenken, daß sie nach den mündlichen Erklärungen eines Gläubigers aufgezeichnet sind, der vor dem kaiserlichen Finanzamte das Verhalten seines Schuldners in den schreiendsten Farben malte, um zu seinem Gelde zu kommen. Der Erfolg gab seiner Taktik recht: Bruyninx erhielt das Seine voll ausgezahlt. Ob die anderen Gläubiger gänzlich befriedigt wurden, wissen wir nicht. Doch ist es wohl möglich, daß sie ihre Forderungen an den zwei Quartalsraten der Pension Astorgas (12. September 1713 bis 12. März 1714), über deren Abhebung kein Vermerk in den Akten steht, in der Hauptsache zu decken wußten.

Es liegt uns fern, Astorgas Verhalten in dieser Angelegenheit beschönigen zu wollen. Sicher war es ein Zeichen von Leichtsinn, daß er die Kaiserstadt verließ, ehe seine Geldverhältnisse völlig geordnet waren. Gewiß glaubte er mit der Zedierung seiner kaiserlichen Pension an seine Freunde allen Verpflichtungen gegen diese enthoben zu sein. Sicher zog er ohne das Bewußtsein, inkorrekt gehandelt zu haben, mit den Frühlingswinden in die Ferne. Solche Skrupellosigkeit in Geldsachen kommt ja auch sonst manchmal bei Kavalieren, bisweilen auch bei Künstlern vor. Und Astorga war Kavalier und Künstler.

Über den Zeitpunkt, wo die Beziehungen Astorgas zur Kaiserstadt Wien ihr Ende erreichten, waltet kein Zweifel mehr. Über ihren Beginn erhalten wir aber nicht völlige Klarheit, obwohl in den Dokumenten eine darauf bezügliche Neuigkeit erscheint. Im Anfang des Schriftstückes 4 wird erwähnt, bereits Kaiser Joseph I. habe dem Sizilianer Astorga auf Grund »hoher Empfehlungen« die Pension von 2000 fl. gewährt. Demnach hätte sich der Tonsetzer bereits vor dem 11. April 1711, dem Todestage Kaiser Josephs I., in Wien befunden. Das ist wohl möglich. Auch die von mir vermutungsweise angenommene Reise des Künstlers nach Sizilien nach seines Vaters Tode im Jahre 1712 (Bd. I, S. 78) ließe sich damit vereinigen. Äußere Gründe drücken jedoch den Wert der Nachricht herab. Sie erscheint als Einflechtung in einem Bericht vom August 1714. Hätte bereits Kaiser Joseph dem Künstler die Jahrespension von 2000 fl. ausgesetzt, so wäre gewiß eine Bemerkung darüber in die Hofzahlamtsakten der Jahre 1710 und 1711 gekommen. Diese enthalten aber keine Astorga betreffende Notiz, wie mir La Mara, die diese Jahrgänge durchgesehen hat, mitteilte. Gesetzt auch, die Einträge hätten bestanden und wären verloren gegangen, so wäre doch wohl in dem ältesten vorhandenen, dem unter Karl VI. am 12. Juni 1712 ausgefertigten Referat 1 auf die Bewilligung der Summe durch den vorigen Kaiser Bezug genommen worden, wie ja auch in den Dokumenten 4 und 5 aus dem Jahre 1714 auf die »Konfirmierung« des Ehrengehaltes im Jahre 1713 Bezug genommen wird. Ein solcher Hinweis fehlt jedoch im Referat 1. Seiner ganzen Fassung nach gibt es sich vielmehr — genau wie die »Ratifikation« 2 — als eine neu erscheinende, erstmalige Anweisung.

Es ist daher wohl möglich, daß die Angabe über die Bewilligung der Pension durch Kaiser Joseph I. im Bericht 4 auf einem Irrtum beruht, daß der Kanzlist bei der Niederschrift den Kaiser Karl VI. mit dessen Bruder verwechselt hat. Bei Kaiser Karl hatten die »hohen Rekommandationen« des Sizilianers gewiß um so leichter Erfolg, als ihm dessen Künstlername bekannt war. Daß Kaiser Joseph für den ihm völlig fremden Baron auf bloße Empfehlungen hin sofort ein Jahresgehalt bewilligt habe, erscheint wenig glaub-

lich. Kurzum, es lassen sich so viele Bedenken gegen die Nachricht vorbringen, daß wir sie, obwohl sie aus einer im ganzen zuverlässigen Quelle stammt, doch nicht als etwas Feststehendes hinnehmen können. Als frühester Beweis für Astorgas Anwesenheit in Wien liegt noch immer sein Eintrag in die Taufmatrikel von St. Stephan vom 9. Mai 1712 vor, als der für seine Geldbezüge vom Kaiserhofe der Bericht 1 vom 12. Juni 1712.

Was ist nun, in wenige Worte gefaßt, die geschichtliche Ausbeute aus den mitgeteilten Aktenstücken?

Astorga weilte seit dem Frühjahr 1712, vielleicht schon seit 1711 oder 1710, in Wien. Von einflußreichen Freunden an den Kaiserhof empfohlen, erhielt er von dort jährlich eine Summe von 2000 fl. angewiesen. Verpflichtungen wurden ihm dadurch nicht auferlegt; er erhielt das Geld lediglich als »Pension«. Im Mai 1714 wandte er sich aus Wien weg, ohne das Ziel seiner Reise anzugeben. Bei seinem Freunde, dem holländischen Gesandten Hamel Bruyninx, hinterließ er Schulden, deren Tilgung aus seiner von ihm nicht abgehobenen Hofpension er unbekümmert diesem überließ. Auch andere Freunde hatten ihm geliehen; ob sie alles zurückerhielten, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

Mindestens zwei Jahre lang war Wien der Wohnsitz Astorgas. Da der Künstler vom dortigen Hofe ein so namhaftes Ehrengehalt bezog, ist es befremdend, daß er nicht — gleichsam als freiwillige Gegenleistung — größere Werke für die kaiserliche Kapelle geschrieben hat. Oder sollte das Dramma per musica »Zenobia«, das am 4. November 1712 zum Namenstage Kaiser Karls VI. aufgeführt wurde[1], von ihm komponiert gewesen sein? Wir wissen von diesem Werke nur noch, daß sein Text Antonio Bernardoni, dem damals hochgeschätzten Wiener Hofpoeten, zugeschrieben wurde; der Name des Komponisten ist nicht überliefert. Da 1709 in Barcelona am Hofe des Königs Karl ein Werk von Astorga ohne Komponistenangabe aufgeführt worden war, ist es wohl denkbar, daß auch in Wien zur Geburtstagsfeier des Kaisers Karl eine Oper von Astorga in Szene ging, ohne daß der Komponisten-

[1] L. von Köchel, a. a. O. S. 529.



name bekannt gegeben wurde. Allein — die Partitur der Oper ist nicht erhalten, und so fehlt auch die Stütze, die unsere Konjektur durch Schlüsse aus der Kompositionstechnik erhalten könnte.

Sicher hat aber Astorga in Wien eine Anzahl Kantaten geschrieben. Eine davon, die zwar nur in Kopie erhalten ist, »Quando penso agl' affanni«, trägt sogar Ort und Datum: »Vienna Agosto 1712«. Auch das im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde befindliche Autograph der Kantate »Non più guerra« ist wohl in Wien entstanden. Die verschiedenen Abschriften Astorgascher Kantaten, die sich bei den »Musikfreunden« befinden, sind sicher in Wien hergestellt; der Komponist dürfte seine Urschriften dazu an Ort und Stelle dargereicht haben.

Soviel an Tatsachen und Vermutungen zu dem Abschnitt über Astorgas Wiener Aufenthalt.

In der weiteren Lebensgeschichte des Künstlers macht nur der neu gewonnene Zeitpunkt seines Weggangs aus Wien einige Änderungen nötig; und zwar werden meine Darlegungen auf S. 93 und 94 des ersten Bandes betroffen:

Im Mai 1713 weilte Astorga in oder bei Znaim. Seine Fahrt dahin war noch nicht, wie ich angenommen hatte, der Anfang größerer Reisen, sondern sie führte ihn lediglich zu längerem Sommeraufenthalt aufs Land, während Wien sein Wohnsitz blieb. In Wien wütete damals die Pest; der Künstler wird mithin den gesunden und idyllischen Zufluchtsort bei seinen vornehmen Freunden in Mähren doppelt gern aufgesucht und ihn nicht so bald wieder verlassen haben. Erst im Herbst, als die Seuche in der Hauptstadt fast erloschen war und kaum mehr Ansteckungsgefahr bestand, kehrte er nach Wien zurück.

Meine Annahme, Astorga sei nach seinem Weggang aus Österreich zunächst nach Italien gereist, deckt sich im wesentlichen mit der im Aktenstück 4 ausgesprochenen, nach der Astorga »muthmaßlich in sein Vatterland zurückhkhert haben dörffte«. Nur geschah dies nicht im Herbst 1713, sondern im Frühjahr 1714. Damals hat wohl auch in Livorno seine Begegnung mit den englischen Musikschwärmern stattgefunden, die ihn bewogen, nach

London zu kommen. Der Zeitraum, in den Astorgas Aufenthalt in England fiel und den ich in die Jahre 1713—1717 setzte, wird nach seinem Anfang hin um ein Jahr beschränkt. Wir kommen später darauf zurück.

Die Datierungen von Astorgahandschriften, die ich bei meinen Bibliotheksforschungen fand, habe ich vorn für die Chronologie der Werke nutzbar gemacht; im folgenden sei gebucht, was sich für die Lebensgeschichte des Künstlers daraus ergibt.

Astorgas Orchesterkantaten, deren Manuskripte der Abbate Santini in Rom erwarb, sind laut beigefügter Notiz im »Gennaro 1708« entstanden. Die Stücke sind offenbar für römische Verhältnisse geschrieben (vgl. S. 120); wir brauchen also nicht daran zu zweifeln, daß sich der Meister Anfang 1708 in der ewigen Stadt aufgehalten hat. Die Bd. I, S. 57 von mir ausgesprochene Vermutung, daß er in den Jahren 1707 und 1708 Neapel besuchte, läßt sich recht gut damit vereinen. Er dürfte bald hier, bald dort aufgetaucht sein. Nach Rom zogen ihn die hohen Kirchenfeste, die dort mit beispiellosem Glanz gefeiert wurden; nach Neapel lockte ihn die Opernspielzeit. Suchte er in Neapel die Gesellschaft von Tonkünstlern, Sängern und Sängerinnen (vgl. Bd. I, S. 57), so war er in Rom in den Adelshäusern wohl aufgenommen. Zahlreiche vornehme römische Familien gewährten ja damals der Kunst, und insbesondere den Musikern, ihren Schutz, so die Albani, Borghese, Caetani, Odescalchi; auch der Marchese Ruspoli, der Kardinal Pietro Ottoboni und die Königin Maria Casimira von Polen, die Witwe von Johann Sobieski, glänzten durch ihr Mäcenatentum[1]. Besondere Teilnahme scheint der Kunst Astorgas in der Casa Colonna entgegengebracht worden zu sein. Ein Mitglied dieses Hauses[2] ließ nicht weniger als 44 Kantaten von ihm für

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Francesco Piovano in Rom.

[2] Welches, ist nicht zu ermitteln. Nach Angabe des Herrn Piovano blühten zur Zeit von Astorgas römischem Aufenthalt zwei Zweige der Colonna in Rom: die Principi Colonna, Duchi di Paliano (noch heute die fürstliche Linie) und die Colonna di Sciarra, Principi di Carbognano. — Beiläufig sei daran erinnert,



Altstimme transponieren. In zwei starke Bände vereint, wurde diese Sammlung später, als alle Glieder der Familie, die Interesse dafür hatten, abgestorben waren, an den Abbate Santini verkauft.[1]

Dem Jahre 1709 konnte ich im ersten Bande nur die Aufführungen der Oper »Dafni« und den Aufenthalt des Künstlers in Genua zuweisen. Hier sei eine weitere Einzelheit aus diesem Jahre mitgeteilt: Astorga weilte 1709 auch eine Zeitlang in Mantua, wo er die Kantate »Son più dì che sospirando« komponierte. Das beweist die ohne Zweifel der Urschrift nachgebildete Notiz »Mantoua 1709« auf der Abschrift der genannten Kantate, die sich im British Museum befindet (Additional 31 639). Der Jahreszahl ist keine nähere Zeitangabe beigefügt; wir wollen aber versuchen, Astorgas Aufenthalt in Mantua dem Jahre einzuordnen. Vor der Aufführung des Dafni in Genua, die am 21. April stattfand, dürfte Astorga kaum Muße gefunden haben, noch Kantaten zu komponieren, da er von den Vorbereitungen zu der Opernaufführung voll in Anspruch genommen war. Gewiß weilte er in den vorhergehenden Monaten bei der Operistentruppe in Bologna, Venedig oder Neapel und hatte vollauf zu tun, die einzelnen Partien im »Dafni« nach den Wünschen der Sänger und Sängerinnen zu gestalten. Ende April oder Anfang Mai war die Oper wiederholt gegeben worden, des Komponisten Anwesenheit bei der Truppe war nicht mehr nötig, und wir dürfen wohl annehmen, daß er sich nun nach Mantua gewandt hat, um dort in Ruhe den Frühling zu

daß ein römischer Zweig der Colonna einst auch ein kunsthistorisch wichtiges Bildwerk besaß: die nach ihm benannte Madonna di Casa Colonna von Raffael, die sich jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindet.

[1] Auch andere Notizen auf Astorga-Handschriften in der Sammlung Santini geben Kunde, wer einst ihre Besitzer waren, so die Aufschrift auf Band VI: »Ad uso di Francesco Faffi« und die Bemerkung auf Band II: »Dono di B. Giuseppe Spinotto«. — Ob der Kopist Golart, der im 18. Jahrhundert in Rom einen Band Astorga-Kantaten abschrieb, noch mit dem Meister selbst Berührung fand, wissen wir nicht. War es der Fall, so dürfte ihm Astorga eine gewisse Teilnahme entgegengebracht haben, da er aus Spanien stammte. Dieser Golart hat am Ende der erwähnten Abschrift (British Museum, Additional 31638) gleich die Adresse seiner Werkstatt beigefügt: »Giuseppe Golart: Spagnuolo Catalano, copista di musica in Roma, abita all'orzo, a Monte Brianz incontro il Bargello di Roma.«

genießen. Außer dem Frühling käme nur noch der Herbst und Winter in Betracht; im Hochsommer pflegte und pflegt noch heute die vornehme Welt Mantua wegen der Fieberluft zu meiden, die aus den stehenden Gewässern und Sümpfen rings um die Stadt aufsteigt. Mantua, das einst unter den Gonzaga den Schauplatz glänzendsten Hoflebens gebildet hatte, war zur Zeit von Astorgas Aufenthalt bereits eine stille Stadt. Der letzte Herzog, Ferdinand Karl IV., war am 8. Juli 1708 gestorben, nachdem der Stern seines Hauses schon lange erblichen war. Damals befand sich die Stadt in den Händen der Österreicher. Wir kennen den Kunstfreund nicht, bei dem Astorga in Mantua Rast hielt[1].

Im ersten Bande (S. 56f.) nahm ich als selbstverständlich an, daß sich Astorga zeitweise in Venedig aufgehalten hat. Ich meinte auch einen Beleg dafür gefunden zu haben: das Wort »Venezia« auf der allerdings modernen Abschrift der Kantate »Antri amici« in der Landesbibliothek zu Dresden. Da mir jedoch aus Brüssel mitgeteilt wurde, das Wort laute auf einer dort befindlichen alten Abschrift der Kantate »Vienna«, gab ich in Anmerkung 3 auf Seite 57 jenen Beleg als unhaltbar auf. Inzwischen habe ich jene alte Handschrift im Konservatorium zu Brüssel selbst eingesehen. Deutlich steht darauf »Venetia« vermerkt. Meine Ausführungen in der genannten Anmerkung werden also hinfällig, und wir haben einen vollgültigen schriftlichen Beweis für einen Aufenthalt Astorgas in der Lagunenstadt vor uns. Zeitangaben[2] fehlen zwar, doch dürfen wir laut unseren Darlegungen im ersten Bande einen oder vielleicht mehrere Besuche des Meisters in Venedig um das Jahr 1709 annehmen.

Vorn (S. 143) haben wir die Jahre 1714—1717 als die Zeit ermittelt, in der sich Astorga in England aufhielt. Als Beleg für seine Anwesenheit in London im Jahre 1714 erscheint eine mit dieser Jahreszahl datierte Abschrift der Kantate »Pensier che

[1] Auf meine Anfrage beim Staatsarchiv in Mantua wurde mir der Bescheid, daß sich dort keine Astorga betreffenden Dokumente befinden.

[2] Die hinter dem Worte »Venetia« beigefügten Schriftzeichen, die man vielleicht »Jxi« (J 11?) lesen könnte, sind zu unklar, als daß sie begründete Schlüsse zuließen.

con l'imago« in der Bibliothek des R. College of Music zu London (Nr. 1900). Zweifellos ist diese Kopie in der Themsestadt hergestellt. Nun befindet sich aber in Mailand eine Abschrift derselben Kantate, die die Jahreszahl 1707 trägt. Die Londoner Datierung ist also wohl vom Kopisten hinzugefügt, als ihm Astorga selbst an Ort und Stelle das ältere Werk zur Abschrift darreichte. Dies geschah im Sommer oder Herbst 1714; Anfang des Jahres weilte ja der Tonsetzer noch in Wien (vgl. S. 139). Nach Hawkins hat er »einen oder zwei Winter in London zugebracht«; er ist also wenigstens noch einen Teil des Jahres 1715 in England geblieben. Meine lediglich auf Schätzung beruhende spezielle Annahme in der Lebensskizze (Bd. I, S. 128), der Meister habe 1714 und 1715 in London Aufenthalt genommen, bestätigt sich also vollauf[1].

Aus der Veröffentlichung der Kantatensammlung im Jahre 1726 zu Lissabon schloß ich im ersten Bande (S. 24f.), Astorga habe sich »1726 und wohl schon vorher« in der Hauptstadt von Portugal aufgehalten. Die Notiz »Lisbona 1723« auf der Kantate »Lontananza traffigge il mio core« in der Sammlung Santini[2] gibt meiner Annahme recht. Bereits 1723, also drei Jahre vor Drucklegung seines Kantatenheftes, war der Meister in Lissabon. Hawkins' Nachricht, Astorga »was at Lisbon some time«, kann man getrost dahin erweitern, daß er längere Zeit seinen Wohnsitz in der schönen Hauptstadt Portugals hatte.

Die Jahreszahl 1731, die sich auf einer Handschrift der Kan-

---

[1] In den Londoner Astorga-Abschriften ist noch eine Notiz bemerkenswert. Auf der letzten Seite der Kantate »Su la nascente erbetta« (British Museum, Additional 14 227 f. 113) hat der Kopist außer der Jahreszahl 1718 aufgezeichnet, für wen er seine Arbeit ausgeführt hat: »Per uso della Sig. D. Eleonora Vercillo.« Diese Dame scheint eine eifrige Kantatensängerin gewesen zu sein, denn es haben sich auch für sie kopierte Kantaten von Scarlatti erhalten. Wo sie lebte, und ob Astorga persönliche Beziehungen zu ihr gewann, wissen wir nicht. Wie mir Herr Francesco Piovano mitteilte, kommt der Familienname Vercillo noch jetzt im Neapolitanischen vor.

[2] Orts- und Zeitangabe sind auf der Kopie zweifellos von der Urschrift des Komponisten übernommen.

tate »Come talor« in der Sammlung Santini findet[1], ist die späteste, die von Astorgas Schaffen Kunde gibt. Die früheste war 1707. Der Zeitraum, in dem sich Astorgas Arbeitskraft am lebhaftesten betätigte, umfaßt also etwa 24 Jahre. Die letzte datierte Kantate hat er mit 51 Jahren geschrieben; ob er danach noch viel komponiert hat, ist zweifelhaft.

Die interessanteste aller geschichtlichen Notizen, die ich fand, ist die folgende:

»Il Baron d'Astorga morì in Madrid l' anno 1757«.

»Der Baron von Astorga starb in Madrid im Jahre 1757.« Am Schlusse des ersten Bandes der Astorga-Kantaten in der Sammlung Santini zu Münster stehen die Worte von der Hand des Kopisten aufgezeichnet, der die letzten sieben Kantaten des Bandes abgeschrieben hat. Sicher erfolgte die Abschrift der Noten und Aufzeichnung der Notiz noch im 18. Jahrhundert, meiner Schätzung nach etwa zwischen 1760 und 1780. Der Abbate Santini, in dessen Besitz sich der Band in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand, hat, sichtlich erfreut über die wichtige Kunde, ihren Inhalt dem Titel des Bandes beigefügt, so daß dieser nun lautet: »Libro di Cantate del Baron d'Astorga, morto in Madrid l'an. 1757«. Denselben biographischen Vermerk brachte Santini auch auf einer Abschrift von 12 Astorga-Kantaten an, die in die Sammlung Choron gelangte und sich jetzt in der Bibliothek des Konservatoriums zu Paris befindet.

Die neu gewonnene Nachricht über Ort und Zeit des Todes des Meisters erscheint an sich glaubwürdig. Sie läßt sich recht wohl vereinigen mit der Darstellung, die ich im ersten Bande (S. 118f.) vom Ende Astorgas gegeben habe. Ich kam dort zu dem Schlusse, der Tondichter sei einige Zeit nach 1744 in Spanien gestorben. Die in der Kopistennotiz enthaltene nähere Bestimmung begrüßte auch ich zuerst mit Freuden; leider erwies sich ihre Richtigkeit bei näherer Ergründung als zweifelhaft.

Ich muß meine Nachforschungen im einzelnen darlegen.

---

[1] Ebenfalls sicher dem Autograph nachgeschrieben.

Mein Bestreben ging dahin, zunächst zu ermitteln, aus welcher Quelle der Kopist seine Weisheit schöpfte. Er arbeitete zweifellos in Rom. Seine Notiz führt nach Spanien. Wer war sein Gewährsmann, und war dieser recht berichtet? Wir können diese Fragen nicht beantworten. Es blieb uns also nichts anderes übrig, als den Versuch zu machen, aus Spanien selbst Belege für die Angaben zu erlangen[1].

Ich wandte mich an den Nestor der spanischen Musikgeschichte, an Felipe Pedrell in Barcelona. Dieser wußte mir jedoch in keiner Weise zu helfen oder zu raten. Anfragen in der Real Biblioteca de S. M., sowie der Biblioteca Nacional in Madrid erbrachten ebenfalls kein positives Resultat. Dann schrieb ich an den Leiter der Bibliothek der Real Academia de la Historia in Madrid, unterbreitete ihm den Sachverhalt und bat ihn, irgendeinen Gelehrten, dessen Arbeitsgebiet wohl Teilnahme für den in Rede stehenden Stoff voraussetzen lasse, zur Mitarbeit an der Astorga-Forschung anzuregen. Ich empfahl, jener Gelehrte möge, was er über Astorga finde, in einer Zeitschrift veröffentlichen, damit er selbst die Früchte seiner Arbeit ernte. Durch die Real Academia de la Historia erhielt ich Verbindung mit dem Kustos der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Madrid, Herrn Dr. L. González Agejas, der in der Tat meiner Anregung bis zu einem gewissen Punkte gefolgt ist. Er sandte mir am 6. Februar 1912 einen Brief mit einer vorläufigen Darlegung seiner Ansichten und Funde und stellte deren Veröffentlichung im Anschluß an eine Besprechung meiner Astorga-Schrift in der Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos in Aussicht. In meiner Antwort vom 12. Februar 1912 ersuchte ich ihn, seine Funde bald der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Aber ein ganzes Jahr verging, ohne daß der erhoffte Artikel erschien. Am 6. März 1913 bat ich nochmals dringend um Mitteilung etwaiger Veröffentlichungen, — aber alles blieb still[2]. Der Weltkrieg vereitelte meine Absicht, selbst in Spanien Nachforschungen anzustellen,

[1] Der zu diesem Zwecke angebahnte Briefwechsel wurde in spanischer Sprache geführt.

[2] Die genannte Revista ist mir nur bis zum Dezember 1914 zugänglich. Bis dahin ist der in Aussicht gestellte Artikel nicht erschienen.

und so sehe ich mich gezwungen, den einzigen Brief, den mir Herr Dr. Agejas über die Angelegenheit zukommen ließ, heranzuziehen und zu kommentieren. Er lautet:

Madrid, 6 enero 1912.

Sr. Dr. Hans Volkmann.

Muy Sr. mío y respetable colega: El deseo de poder darle alguna notícia y el mal estado de mi salud servanme de escusa de no haberle escrito antes acusando el recibo del 1er tomo de su precioso estudio »Emanuel d'Astorga« con una dedicatoria que le agradezco.

He leido gran parte de su libro cuyo método es el mismo que yo he seguido en ótro, de indole parecido, que me fué premiado en la Exposicion de Bellas Artes de 1910.

I. He visto en él, en una nota, que hace tres años, y sin que de ello tuviera yo noticia, pidió usted datos á esta Biblioteca y al Archivo Histórico Nacional, y no es extraño que nada hayan encontrado referente al Maestro Astorga. Tampoco he dado yo con la más ligera huella de su paso por España, y créo que no pisó la tierra de sus antepasados los Rincón de Astorga, á pesar de las dos noticias que inducen á Ud. á creer que transcurrieron en ella sus últimos años.

II. Creo que en 1744, cuando vende sus bienes patrimoniales de Italia, cuando ya tenía 64 años, no es probable que se alejara de su país y de sus parientes, cuando quizá vendió sus propiedades apremiado por la necesidad de pagar deudas contraídas á consecuencia de sus viajes, ó por no poderlas ya defender de la inseguridad de los tiempos.

III. La noticia de Zoppelli me parece referirse á haber obtenido un cargo militar: »Il governo di una ragguardevole Piazza, dove morì con sommo onore e gloria«, y ni tenía ya edad para encargarse del gobierno de una *plaza fuerte*, ni parece haberse dedicado profesionalmente á la *carrera de las armas*, y de ser asi, parece más lógico que se le dieran en Italia y no en España.

IV. La otra noticia, anónima del copista italiano, me parece relacionada con la de Zoppelli, hasta por las palabras »ragguardevole Piazza«, y es tambien inexacta pues en todo el año 1757 de la »Gaceta de Madrid« no aparece citado el Barón de Astorga; ni por tanto, la noticia de su muerte, cuando en dicho periódico oficial se dan las de la muerte de todas las personas de algun viso, apareciendo, en el último número, la de haber muerto el 18 de Diciembre el marqués de los Balbases, á la edad de 63 años.

V. Ahora bien, (y aqui viene lo nuevo de mis averiguaciones) las dos anteriores noticias, aunque vagas é inexactas, no carecen de fundamento, y seguramente tienen su origen en una confusión de dos personas distintas. En el Archivo Histórico Nacional he podido comprobar, por documentos expedidos de 1740 á 1747, la existencia en Madrid de un »Manuel, Barón de Astorga«, Corregidor de varias villas y ciudades de España. Pero este nuevo personaje, que se firma y aparece en las Guías oficiales con la simple denominación de »Barón de Astorga«, segun los reales nombramientos, se llamaba »Don Manuel Ossorio, Barón de Astorga«. Era, pues, de la familia de los Marqueses de Astorga, y usaba el título de Barón sin Carta real, (pues no aparece consignado en el Registro de Títulos del Ministerio de Gracia y Justicia de esta Corte), en uso de un derecho reconocido, al parecer, á los que tenían haciendas en la comarca; cosa que no ocurría al Maestro que antepuso sencillamente su título de Barón siciliano á su segundo apellido »de Astorga«.

VI. Este caballero debía tener buenos padrinos en Madrid, pues en 12 de Septiembre de 1745 obtiene cinco nombramientos de Corregidor de otras tantas poblaciones, que no aparecen publicados en la Gaceta, y en la Guia oficial solo el de la de Guadix con la sola denominación de »Sr. Barón de Astorga«; pues el que aparecieran los cinco sería una verdadera enormidad.

VII. El nuevo personaje es seguramente un terrible homónimo que excluye la presencia del Maestro en nuestra Corte y hace bien natural la equivocación del cronista que al parecer no repara en edades.

VIII. Despues de lo dicho no me queda más que hacer en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos una extensa nota bibliográfica de su libro y un amplio extracto de la Biografía del Maestro que anule las tres de nuestros Diccionarios enciclopédicos fundadas cuando más en la Pohl-Grove, y puntualizar algo más si puedo lo referente á nuestro Barón.

No me he atrevido á escribir á Ud. en aleman porque ya »ich bin sehr ungewohnt«, y Ud. entiende bien el español y no se expresa mal en él. Sin más por ahora, hasta que le aviso del articulo en la Revista, puede disponer de su afmo s. s. q. b. s. m.

Dr. Lorenzo González
Agejas.

Da wir den Inhalt des Schreibens Punkt für Punkt beleuchten müssen, geben wir die Übertragung abschnittweise. Zur besseren Orientierung setzen wir die einzelnen Teile durch Ziffern mit dem Urtext in Beziehung. Wir überschlagen die höflichen Eingangssätze und hören, wie Agejas zur Sache kommt:

I. Ich habe darin [d. h. in meinem Astorga Bd. I, S. 120] in einer Anmerkung gelesen, daß Sie vor drei Jahren, ohne daß ich davon Kenntnis erhielt, diese [d. i. die National-]Bibliothek und das Archivo Histórico Nacional [zu Madrid] um Daten gebeten haben. Es ist kein Wunder, daß sie [d. i. die Beamten] nichts gefunden haben, was sich auf den Meister Astorga bezieht. Ebensowenig habe ich die geringste Spur seiner Übersiedlung nach Spanien entdecken können, und ich glaube, daß er das Land seiner Vorfahren, der Rincon de Astorga, nicht betrat, trotz der zwei Notizen, die Sie veranlassen zu glauben, seine letzten Jahre leiten dort hinüber.

Dem gegenüber sei bemerkt, daß unser Glaube an die von Zoppelli (vgl. Bd. I, S. 118) gebuchte und durch innere Wahrscheinlichkeit gestützte Nachricht von der Übersiedlung Astorgas nach Spanien durch den Mangel an ortsgeschichtlichen Belegen noch nicht entkräftet wird. Dazu braucht es anderer, schwerer wiegender Argumente. Ehe Agejas solche vorbringt, spricht er seine eigenen Vermutungen aus:

> II. Ich glaube, daß Astorga im Jahre 1744, als er seine Erbgüter in Italien verkaufte, — er war damals bereits 64 Jahre alt — sich wohl nicht von seinem Lande und seinen Verwandten entfernte. Vielleicht verkaufte er seine Besitzungen, um Schulden bezahlen zu können, die er infolge seiner Reisen gemacht hatte, oder da er sie bei der Unsicherheit der Zeiten nicht verteidigen konnte.

Bei seiner ersten Hypothese hat Agejas ganz außer acht gelassen, daß ich in Band I, S. 113f. nachgewiesen habe, daß Astorga 1744 schon beträchtliche Zeit fern von Sizilien weilte, ja wohl schon bald nach 1718 Sizilien verlassen hat. Von einem Losreißen des 64jährigen von Heimat und Familie beim Verkauf des Landgutes Ogliastro kann daher keine Rede sein. Ob Astorga damals überhaupt noch Verwandte hatte, wissen wir nicht. Wohl aber wissen wir bestimmt, daß er sich im dritten Jahrzehnt (1723, 1726) in Lissabon aufhielt. Da man (mit Agejas) annehmen kann, daß der Meister im Alter seßhafter war als in jungen Jahren, so liegt die Vermutung nahe, daß er sich auch noch 1744 in Lissabon befand, das ihn in den zwanziger Jahren beherbergt hatte. Wir kommen noch darauf zurück.

Von den Gründen, die sich Agejas für den Verkauf des Gutes ausdenkt, scheint der erste manches für sich zu haben. Wenigstens sahen wir im ersten Abschnitt unseres Nachtrages, daß Astorga tatsächlich in Wien Schulden gemacht hat. Damals war er aber 32 Jahre alt. Sollte er wirklich mit 64 Jahren die Schulden für seine lange zurückliegenden Reisen noch nicht bezahlt gehabt haben? Und hätte er den sicheren Grundbesitz aufgegeben, wenn ihm nicht seine Einkünfte ein sorgenfreies Leben verbürgten? War aber sein Geldbesitz so groß, dann hatte er auch seine Schulden tilgen können.

Auch die andere Annahme, Astorga habe — also in Sizilien lebend — sein Gut verkauft, da er es »bei der Unsicherheit der Zeiten nicht verteidigen« — oder sagen wir: seine Verwaltung nicht leiten konnte, beruht auf falschen Vorstellungen. Erstens waren die Zeiten nach 1720 für Sizilien solche der Ruhe und des Aufblühens, in denen keinerlei kriegerisches Ungemach den Bestand des Gutes bedrohte[1]. Zweitens kümmerten sich die sizilianischen Nobili jenes Zeitalters so gut wie gar nicht um ihren Grundbesitz. Sie überließen dessen Bewirtschaftung ihren Verwaltern, selbst aber faulenzten sie in Palermo. Sie kassierten lediglich das Geld ein, das ihre Beamten und Bauern für sie erarbeitet hatten; oft genug geschah auch das noch durch die Banken der Hauptstadt. Zur Förderung und Hebung ihres Grundeigentums rührten sie keine Hand[2]. Auch Astorga dürfte von dieser sauberen Herrenwirtschaft nur insofern eine Ausnahme gemacht haben, als er seine Zeit nicht totschlug, sondern sie für die Kunst nutzbar machte. Nein, der einzige stichhaltige Grund für den Verkauf des Gutes scheint mir auch jetzt noch der auf S. 114 des ersten Bandes dargelegte zu sein: Die Schwierigkeit des geschäftlichen Verkehrs zwischen den Verwaltern bzw. der Bank in Palermo und dem im fremden Lande lebenden Herrn.

Von den unter **II** aufgestellten Hypothesen können wir nicht eine als genügend begründet betrachten und lehnen sie daher alle ab. Wir folgen sodann Agejas' weiteren Darlegungen:

> **III.** Zoppellis Notiz bezieht sich, wie mir scheint, auf die Erlangung einer militärischen Stelle: »Il governo di una ragguardevole Piazza, dove morì con sommo onore e gloria.« Aber Astorga war zu alt, um noch das Kommando eines befestigten Platzes (einer Festung) übernehmen zu können, auch scheint er nicht Soldat von Beruf gewesen zu sein. Und wenn es doch der Fall gewesen wäre, so scheint es mir logischer, daß man ihm das Gouvernement in Italien und nicht in Spanien gegeben hätte.

[1] Vgl. Bd. I, S. 113.
[2] Vgl. ebenda S. 45 f.

Ganz wie Agejas bin auch ich überzeugt, daß Astorga, wenn er auch in seiner Jugend einmal als Capo di squadra in der Stadtmiliz von Palermo die Waffe trug (vgl. I, 60f.), doch nicht Soldat von Beruf war. Deshalb ist auch meines Erachtens ausgeschlossen, daß ihm ein militärischer Posten zugeteilt wurde. Ich sah daher von der Wiedergabe des Wortes Piazza als »Festung«, die mir natürlich als bequemste zunächst auch in die Feder wollte, ab und hielt es nicht für der Mühe wert, auf die doch verfehlte Deutung der Stelle bei Zoppelli in militärischem Sinne einzugehen. Wohl aber tat ich mich nach anderen Bedeutungen des Wortes Piazza um, deren es noch verschiedene gibt. So kann man es mit Markt, Handelsplatz übersetzen, wozu das Beiwort »ansehnlich« (ragguardevole) recht gut paßt. Die Zölle einer Handelsstadt wären gewiß eine willkommene fette Pfründe für den alternden Weltmann gewesen. Ich ließ jedoch diese und andere Möglichkeiten beiseite, um die den Verhältnissen am meisten entsprechende Erklärung des Wortes als »Verwaltungsposten« zu wählen (vgl. I, 120).

Auch dem Dr. Agejas scheint es ja nur, es handle sich hier um einen militärischen Posten. Seine Annahme, Astorga habe, wenn überhaupt, die militärische Stelle in Italien (d. h. in Sizilien) erhalten, wird mit den bereits oben, nach Abschnitt II widerlegten Hypothesen hinfällig.

Wir erteilen wieder Agejas das Wort:

> **IV.** Die andere Notiz, die anonym ist und sich bei dem italienischen Kopisten findet, scheint mir mit der von Zoppelli in Zusammenhang zu stehen, ausgenommen die Worte »ragguardevole Piazza«. Aber sie ist auch ungenau, denn in dem ganzen Jahrgang 1757 der »Gaceta de Madrid« wird der Baron de Astorga nicht genannt; es steht also auch keine Nachricht über seinen Tod darin, wo doch in dieser offiziellen Zeitung die Notizen über den Tod aller nur einigermaßen angesehenen Personen zu finden sind. In der letzten Nummer erscheint die vom Tode des 63jährigen Marchese de los Balbases, der am 18. Dezember erfolgte.

Zu Anfang des Abschnittes wendet sich Agejas der Notiz aus der Santini-Kopie zu, die ich ihm brieflich unterbreitet hatte, und

die den Anlaß zu dieser ganzen Untersuchung gab. Er glaubt an einen Zusammenhang dieser Notiz mit der Zoppellis. Ich kann einen solchen nicht annehmen. Sollte wirklich der bescheidene römische Notenabschreiber etwas von dem wissenschaftlichen Werke Zoppellis gewußt haben? Ich glaube es nicht. Lassen wir aber die Frage nach der Abhängigkeit dieser Quellen voneinander — und beider von einer dritten, unbekannten — beiseite, — soviel steht doch fest, daß die Kopistennotiz zwei wichtige Momente enthält, die uns über die Zoppellinotiz hinausführen, die unsere Kenntnisse von Astorga in zwei Punkten spezialisieren. Daß die Kopistennotiz noch immer ungenau ist, wissen wir; wir bemühen uns ja eben nach Kräften, sie genauer zu gestalten.

Agejas hat bei der Durchsicht des Jahrganges 1757 der »Gaceta de Madrid« den Namen Astorgas nicht gefunden. Damit ist noch lange nicht bewiesen, daß der Tonsetzer nicht in oder bei Madrid 1757 oder um dieses Jahr gestorben ist. In den Fremdenverzeichnissen der »Wienerischen Diarien«, der Wiener Zeitung des 18. Jahrhunderts, wo sonst jeder ankommende und abreisende Fremde von Stand verzeichnet steht, erscheint in den Jahrgängen 1710—1715 der Name Astorgas nicht einmal. Und doch ergibt sich aus anderen Quellen mit Sicherheit, daß er in diesem Zeitraum mindestens zweimal in Wien »ein- und auspassiert« ist. Die Zeitungen jener Epoche sind trotz ihrer »Amtlichkeit« höchst lückenhaft und unzuverlässig. Wenn nun Astorga, was wohl möglich erscheint, in einem Kloster der Umgegend von Madrid seine Tage beschloß, — hätte dann die »Gaceta« davon Notiz genommen? Sicherlich nicht.

Auf solche Möglichkeiten läßt sich aber Agejas gar nicht ein, da er auf ein anderes Ziel lossteuert, auf eine von ihm entdeckte Neuigkeit, die jedes Zutrauen zu unserer Kopistennotiz bei ihm zunichte gemacht hatte. Er fährt fort:

> **V.** Nun gut — und jetzt kommt das Neue von meinen Untersuchungen —, die zwei vorhergehenden Notizen, wenn sie auch vag und ungenau sind, ermangeln doch nicht der Grundlage. Sicherlich entspringen sie der Vermischung zweier verschiedener Personen. Aus Urkunden des Archivo Histórico Nacional, die zwischen 1740 und 1747 ausgefertigt

sind, habe ich die Existenz eines »Manuel, Barón de Astorga« in Madrid nachweisen können, der Corregidor von verschiedenen spanischen Gemeinden und Städten war. Aber diese neue Persönlichkeit, die mit der einfachen Benennung »Barón de Astorga« unterzeichnet und in den Guias officiales erscheint, hieß nach den königlichen Bestallungsbriefen Don Manuel Ossorio, Barón de Astorga. Er gehörte also zur Familie der Markgrafen von Astorga und führte den Titel Baron ohne königlichen Brief — denn er erscheint in dem Register der Titel des Kultus- und Justizministeriums des Hofes nicht konsigniert —; er machte dabei von einem Rechte Gebrauch, das, dem Anschein nach, jenen zugestanden wurde, die Güter in der Umgebung hatten. Das wäre aber nicht der Fall gewesen bei dem Maestro, der einfach seinen sizilianischen Baronstitel seinem zweiten Namen »de Astorga« vorausstellte.

VI. Dieser Edelmann mußte einflußreiche Beschützer in Madrid haben, denn am 12. September 1745 erhält er noch fünf Ernennungen zum Corregidor von ebenso vielen Ortschaften. Diese erscheinen jedoch nicht in der Gaceta veröffentlicht, und in der Guía oficial steht nur die von Guadix mit der einzigen Benennung: »Sr. Barón de Astorga«. Denn wenn alle fünf darin erschienen, so wäre das etwas ganz Außergewöhnliches.

VII. Die neue Person [bringt] sicherlich eine verhängnisvolle Namensübereinstimmung [in die Untersuchung hinein], die die Anwesenheit des Maestro an unserm Hofe ausschließt und den Irrtum des Chronisten ganz natürlich macht, der dem Anschein nach die Lebensalter nicht genau beachtet.

Die Entdeckungen Agejas' bringen allerdings ungeahnte Schwierigkeiten in unsere Untersuchung. Sicher ist zunächst, daß in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Spanien ein Baron Manuel de Astorga gelebt hat.

Agejas ist fest davon überzeugt, daß dieser von ihm entdeckte

Astorga nicht unser Tondichter Astorga ist. Verschiedene Momente sprechen dafür, daß Agejas recht hat. Und doch, völlige Sicherheit besteht nicht. Agejas' Quellen, soweit wir sie abschätzen können, lassen in mancher Hinsicht Zweifel und Ausdeutungen zu.

In den herangezogenen Urkunden wird der Name des neu gefundenen Edelmannes »Manuel, Barón de Astorga« geschrieben, also genau so, wie der Komponist seinen Namen in spanischer Fassung schrieb. Nur in einer einzigen Quelle, den »königlichen Bestallungsbriefen«, ist der Familienname Ossorio beigefügt. Wäre es nun nicht möglich, daß die von Agejas an anderer Stelle angenommene Verwechslung hier erfolgt ist? Mitglieder und Verwandte des Markgrafenhauses von Astorga[1] gingen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft am spanischen Königshofe ein und aus. Daß sie der Familie Ossorio angehörten, war den Hofbeamten wohl bekannt. Von der vor etwa hundert Jahren nach Sizilien verschlagenen Familie Rincon d'Astorga, zu der der Komponist gehörte, wußte gewiß niemand mehr etwas. Konnte da nicht der Hofkanzlist, als er den Befehl erhielt, einen Corregidor-Bestallungsbrief für einen ihm persönlich unbekannten Manuel Barón de Astorga (den Komponisten) auszufertigen, als selbstverständlich annehmen, auch dieser d'Astorga sei ein Ossorio, und im guten Glauben den falschen Namen in die Urkunde setzen?

Die anderen Quellen lassen uns über die Person des Corregidors d'Astorga völlig im Ungewissen. Agejas hat ihn in dem Register der Titel des spanischen Ministeriums nicht konsigniert gefunden; mithin, so schließt er, habe er den Titel Baron »ohne königlichen Brief« geführt. Das paßt aber auf den sizilianischen, nach Spanien eingewanderten Baron ebenso gut wie auf einen von Jugend auf in Spanien ansässigen Ossorio. Auch Agejas fühlt, daß hier in seiner Darlegung nicht alles stimmt und versucht seine Auffassung durch die Erklärung zu stützen, jener Corregidor habe den Baronstitel nach einem Sonderrechte geführt, das »anscheinend jenen Leuten zugestanden wurde, die Grundbesitz in der Umgegend [von Madrid] hatten«.

[1] Näheres über das Markgrafenhaus s. Bd. I, S. 26 f.



Ist diese Erklärung unsicher und gezwungen, so ist der Schluß des Abschnittes V sogar verfehlt: Da der Komponist nicht bei Madrid begütert war, »sondern den sizilianischen Baronstitel seinem zweiten Namen d'Astorga voraussstellte«, könne er bei der Verleihung der Corregidorämter nicht in Betracht kommen. Der Künstler pflegte ja im gewöhnlichen Leben nicht hinzuzufügen, daß sein Baronstitel ein sizilianischer war[1]; auch nennt er nirgends den Namen seines Stammhauses Rincon[2]. Ein augenfälliger Unterschied zwischen ihm und den spanischen Baronen bestand also bei Angabe seines Namens nicht. Der Machtspruch seiner einflußreichen Beschützer kann ihn über alle die kleinlichen Personalnachweise, die bei der Ernennung zum Corregidor von anderen verlangt wurden, hinweggehoben haben, so daß er ebensogut als spanischer Baron »ohne königlichen Brief« betrachtet wurde wie jene spanischen Grundbesitzer.

Ausgeschlossen ist es also nicht, daß der von Agejas gefundene Baron de Astorga und unser Tonkünstler ein und dieselbe Person sind. Ist es so, dann verschaffte die Hofgunst unserm alternden Tondichter einige einträgliche Verwaltungsstellen. Wir wissen ja, daß Astorga nicht nur in der Musik, sondern auch in anderen Wissenschaften erfahren war[3]; seine juristische Vorbildung dürfte zur Übernahme des Postens als Corregidor, d. h. Bürgermeister, Landrichter, hingereicht haben, um so mehr, als die Amtsarbeit im einzelnen ja doch von Unterbeamten ausgeführt wurde. Auch sein Alter entspräche noch dieser Würde. Somit wäre Zoppellis »ragguardevole piazza« aufs natürlichste erklärt, und unsere oben erwähnte Deutung von Piazza als Markt, Handelsplatz käme der Wahrheit recht nahe. Auch der Verkauf von Astorgas Landgut Ogliastro im Jahre 1744 würde gut dazu stimmen. Denn gerade zwischen 1740 und 1747 erhielt er die einträglichen Corregidorämter, die ihn so fest in

---

[1] Nur auf dem Titel seiner gedruckten Kantaten bekennt er sich als sizilianischer Grundbesitzer. Vgl. Bd. I, 6f.

[2] Ich habe dies Bd. I, S. 17f. ausführlich behandelt, was Agejas völlig übersehen zu haben scheint.

[3] Bd. I, S. 43.

Spanien einwurzeln ließen, daß er es für praktischer hielt, die Beziehungen zu seiner heimatlichen Insel fallen zu lassen.

All diese Hypothesen sind aufgebaut auf der Voraussetzung, daß der Corregidor ein Rincon war. Aber eine der Quellen bezeichnet ihn ausdrücklich als Ossorio. Wir müssen folglich auch mit der Möglichkeit rechnen, daß er dem Markgrafenhause angehörte.

Nehmen wir also an, ein Baron Ossorio de Astorga lebte als hoch angesehener Staatsbeamter in den vierziger Jahren in Madrid. Wäre es dann nicht trotzdem möglich, daß sich der weltmüde Künstler Baron Rincon de Astorga in Spanien niederließ und dort »in stiller Abgeschiedenheit«, etwa in einem Kloster, seine letzten Jahre »vor dem Tod den Toten gleich« verbrachte? Wir geben dann nur das, was Zoppelli über die glänzende Stellung sagte, als Verwechslung preis, halten aber den Kern seiner Nachricht fest. Auch der Kopistennotiz kann die gleiche Tatsache zugrunde liegen, und nur ihre Einzelheiten können ungenau oder irrtümlich sein.

Schließlich noch einige Worte zu Abschnitt VI. Die dort als etwas Besonderes hervorgehobene Verleihung von fünf Corregidorämtern an eine Person könnte phantastische Geister auf den Gedanken bringen, es handle sich dabei überhaupt nicht um eine, sondern um zwei Personen. Die Fülle der Gnade habe sich auf zwei Häupter desselben Namens verteilt; die in den Urkunden nicht klar zu scheiden seien. Demnach wäre also sowohl der Baron Ossorio als auch der Baron Rincon, der Tonsetzer, mit einigen Corregidorämtern betraut worden. Mir scheint diese Annahme jedoch verfehlt. Denn bei der Ernennung eines zweiten Barons de Astorga zum Corregidor hätte auf jeden Fall in der Amtsstelle eine Unterscheidung von dem ersten, früher ernannten Corregidor de Astorga durch Vor- oder Beinamen getroffen werden müssen.

Agejas fand keinen Beleg dafür, daß unser Komponist 1757 in Madrid gestorben ist. Aber auch das Sterbejahr seines Corregidors konnte er nicht ausfindig machen. Ein Beweis dafür, daß sich die Zeitangabe in der Kopistennotiz auf den Ossorio-Astorga bezieht, ist also nicht erbracht.

So sind wir denn auf demselben Punkte angelangt, auf dem wir vor der Entdeckung der Kopistennotiz standen. Bevor wir dieses tote Geleis verlassen, hören wir, was Agejas noch zu sagen hat:

> **VIII.** Nach dieser Ausführung bleibt mir nichts weiter übrig, als für die Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos eine ausführliche bibliographische Besprechung Ihres Buches zu machen sowie einen ausgedehnten Auszug aus der Biographie des Meisters, der die drei unserer enzyklopädischen Nachschlagewerke aufhebt, die nur auf Pohl-Grove fußen, und, soviel ich vermag, das auf unsern Baron Bezügliche genau darzulegen.

Die verbindlichen Schlußsätze des Briefes bedürfen nicht der Übersetzung. Daß der im Abschnitt **VIII** in Aussicht gestellte Artikel noch nicht erschienen ist, erwähnte ich bereits. Und doch wäre insbesondere eine genaue wissenschaftliche Darlegung des neu gewonnenen Stoffes durch Agejas selbst sehr zu wünschen; denn sein Brief enthält ja nur einen ersten flüchtigen Bericht über seine Funde. Vielleicht, daß solch eine eingehende, das Quellenmaterial in seinen Zusammenhängen heranziehende Untersuchung Gewißheit darüber bringt, wer der von hoher Gunst besonnte Corregidor de Astorga war.

Es bleibt die Frage zu beantworten, ob meine Bibliotheksforschungen außer der heikeln Kopistennotiz noch andere Nachrichten über den Ausgang des Komponisten erbracht haben. Ich muß verneinen. Wohl machte ich aber noch zwei Beobachtungen, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden müssen:

Unter den Ortsangaben, die ich auf Astorga-Handschriften fand, kommt nicht ein einzigesmal der Name einer spanischen Stadt vor. Ferner: So viele alte Abschriften Astorgascher Kantaten an verschiedenen Orten erhalten sind, — in spanischen Bibliotheken ist auch nicht eine einzige nachweisbar. Beide Anzeichen deuten darauf hin, daß der Tonsetzer sicher nicht in einem Lebensalter nach Spanien kam, wo noch Schaffenskraft in ihm wohnte, wo sein musikalisches Interesse noch lebendig war. Es hätte ihn sonst nicht ruhen lassen, Kunstfreunden wenigstens

von seinen älteren Schöpfungen diese oder jene mitzuteilen. Dann wären aber auch sicher einzelne davon in spanische Bibliotheken gelangt und dort erhalten geblieben. Jene Anzeichen sprechen also mehr für als gegen Agejas' Meinung.

War aber Spanien nicht der Alterswohnsitz Astorgas, so liegt es am nächsten, ihn in Portugal, und insbesondere in dessen Hauptstadt Lissabon, zu suchen. Ich nahm bereits Bd. I, S. 122 an, der Meister sei in seiner letzten Lebensperiode wiederholt nach Lissabon gekommen. Jetzt kann man sogar die Vermutung aussprechen, daß sein Verschwinden aus Sizilien bald nach dem Jahre 1718 mit seiner Übersiedlung nach Portugal zusammenfällt. Vorn brachten wir einen Beleg für seinen Aufenthalt in Lissabon im Jahre 1723; in Lissabon gab er 1726 seine Kantatensammlung heraus. Damit haben wir die letzte von ihm selbst stammende Ortsangabe in der Hand. Kein zwingender Beweis liegt vor, daß er sich nach 1726 von Lissabon weiter gewandt hat. Ja, ich gebe zu, daß, wie heute die Dinge liegen, die Annahme, Lissabon sei der bleibende Alterswohnsitz des Meisters gewesen, am meisten Wahrscheinlichkeit für mich hat. Ich bekenne mich zu diesem Glauben trotz der im ersten Bande aufgezählten inneren und äußeren Gründe, die für Spanien sprechen. Die beiden Hauptzeugen, die für die letztere Ansicht vorhanden sind, Zoppelli und der Notenkopist, sind dann tatsächlich in diesem Punkte irrtümlichen Traditionen gefolgt. Das Todesjahr in der Kopistennotiz, 1757, kommt der von mir Bd. I, S. 122 als möglich angenommenen Zeit des Todes ziemlich nahe. Wenn sich Astorga am 1. November 1755 in Lissabon aufhielt, so ist der 75jährige Greis bei dem gewaltigen Erdbeben wohl kaum mit dem Leben davongekommen.

Die verschiedenen Zeugnisse, die wir betrachtet und gegeneinander abgewogen haben, geben nicht mit Sicherheit Kunde, wo und wann der Tonsetzer gestorben ist. Wollen wir daraus buchen, was gewiß aus den Grenzen der Wahrheit nicht herausfällt, so können wir nur schreiben: Astorga starb in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Portugal (Lissabon) oder in Spanien.

Die Skizze von Astorgas Leben, zu der ich im ersten Bande (S. 127f.) die Hauptergebnisse meiner Forschungen zusammenge-

stellt habe, erscheint angesichts der vorliegenden Untersuchungen bereits rückständig. Es ist daher angebracht, daß ich sie, nach Einarbeitung der neu gewonnenen Einzelheiten, vollständig wieder zum Abdruck bringe:

Emanuel Baron d'Astorga (Emanuele Gioacchino Cesare Rincon d'Astorga) wurde am 20. März 1680 in Augusta auf Sizilien geboren. Er entstammte der spanischen Familie Rincon d'Astorga, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in spanischen Diensten nach Augusta gekommen war. Den Titel Baron führte Emanuel nach seiner bei Augusta gelegenen Baronie. Dieses Majorat, namens Ogliastro, war unter seinem Großvater, der ebenfalls Emanuel hieß, der Familie zugefallen. Sein Vater war der Baron Francesco Rincon d'Astorga; seine Mutter hieß Giovanna. Die Familie siedelte nach Palermo über, wo Emanuels Vater im Jahre 1712 starb. Astorga erhielt eine dem reichen Edelmanne angemessene Erziehung. Seine zuerst in Augusta, dann in Palermo erworbenen Kenntnisse vermehrte er später in den Hauptstädten Italiens und auf ausgedehnten Reisen. Besonders vervollkommnete er sich in der Musik, die er »seit seinen ersten Kinderjahren zu seinem Vergnügen studiert hatte«. 1707 und Anfang 1708 hielt er sich abwechselnd in Neapel und Rom auf. Im Frühjahr 1708 wandte er sich nach Palermo zurück. Als dort im Sommer des genannten Jahres ein Aufstand ausbrach, bot die spanisch-sizilianische Regierung zu dessen Dämpfung eine Kommunalgarde auf, unter deren Offizieren sich auch Astorga befand. Das Jahr 1709 brachte die Aufführung seiner Pastoraloper »Dafni« in Genua (21. April), der Emanuel vermutlich beiwohnte; bei den Wiederholungen der Aufführung am Hofe des spanischen Gegenkönigs Karl III. in Barcelona (Juni, Juli) war er wohl nicht zugegen. Im Jahre 1709 ist er noch in Mantua nachweisbar; auch sein Aufenthalt in Venedig scheint in diese Zeit zu fallen. Einflußreiche Gönner empfahlen ihn an den deutschen Kaiserhof. Vielleicht schon seit 1710 oder 1711, sicher aber seit 1712 lebte er in Wien, wo er eine

kaiserliche »Pension« von 2000 Gulden bezog. Zu seinen Freunden gehörte der holländische Gesandte Bruyninx, für den er am 9. Mai 1712 bei der Taufe von Caldaras Tochter Patenstelle vertrat. Im Frühling 1713 nahm Astorga Landaufenthalt in oder bei Znaim in Mähren. Finanzielle Schwierigkeiten zwangen ihn, von Bruyninx und einigen anderen Freunden eine größere Geldsumme zu borgen. Zur Tilgung der Schuld überließ er ihnen den noch nicht abgehobenen Betrag seiner Hofpension. Im Mai 1714 verschwand er plötzlich aus Wien. Noch in demselben Jahre tauchte er in London auf, wo er auch 1715 verweilte. Nach Palermo zurückgekehrt, wurde er in den Senat der Stadt gewählt. Er bekleidete dieses Ehrenamt von Mitte Mai 1717 bis zum 3. Juni 1718. Nicht lange danach verließ er Sizilien für immer. 1723 befand er sich in Lissabon; 1726 gab er ebendort ein Heft Kantaten in spanischer und italienischer Sprache heraus, das einzige von ihm, was bei seinen Lebzeiten im Druck erschien. Seine letzte datierte Komposition stammt aus dem Jahre 1731. Anno 1744 verkaufte er seine Baronie auf Sizilien. Die letzte Zeit seines Lebens hat Astorga wohl in Portugal (Lissabon) oder in Spanien zugebracht. Er starb in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, vielleicht 1755 oder 1757. Seine Zeitgenossen rühmen ihn als bewandert in vielen Wissenschaften und in der Kunst; sie loben ihn als Sänger, Klavierspieler und Komponisten. Als adliger Dilettant unterließ er jegliche persönliche Betätigung seiner Kunst in der Öffentlichkeit. Der Nachwelt hat er eine Menge Kompositionen, durchweg für Gesang mit Begleitung, hinterlassen. Die erste Stelle darunter nimmt sein Stabat Mater ein; es ist wohl 1707 oder 1708 in Rom oder Neapel komponiert. Seine erste nachweisbare Konzertaufführung fand 1752 oder 1753 in Oxford statt. Außer der genannten Oper Dafni, die noch 1726 in Breslau eine Aufführung erlebte, ist kein Bühnenwerk von ihm mit Sicherheit nachweisbar. Die Mehrzahl seiner Werke sind Kammerkantaten, die seinem Namen im 18. Jahrhundert in ganz Europa Ruhm und Ehren eintrugen.

II.

Libretto zur Oper „Dafni“.

DAFNI

DRAMA PASTORALE PER MUSICA

Da rappresentarsi nel Teatro da Sant' Agostino.

CONSACRATO ALLE DAME E CAVAGLIERI DI GENOVA.



IN GENOVA, MDCCIX.

Nella Stampa di Antonio Casamara.
In Piazza delle Cinque Lampade.
Con licenza de' Superiori.

Si vendano alla Bottega di Giov. Stefano Rolandetti Libraro vicino a S. Luca.

Interlocutori:

Galatea }
Nerina } Ninfe.
Selvaggia Pastorella.
Dafni }
Fileno } Pastori.
Tirsi }
Dameta, Capraio, supposto Padre di Galatea.

La Scena è ne' confini d'Elide e d'Arcadia, presso all'Alfeo.

Atto primo.

Bosco.

Scena I.

Nerina e poi Selvaggia.

Ner. Io t'invoco, ascolta i preghi,
Dea de' boschi e de' pastor!
Tu se' lieta, accogli i voti,
Da te viene ai cor devoti
La fortuna ed il valor. 5

Sel. Nerina, e pur ti trovo
Mentre la prima aurora appar su l'etra
Con cotesta faretra
E con quest'arco al fianco
Già delle bestie in traccia 10
Dispor gli aguati e meditar la caccia?
Semplice, e fin' a quando
Vorrai tra questi perigliosi affanni
Menar soletta il più bel fior degl'anni?

Ner. Il mio piacer' è di seguir le belve, 15
E sono i miei diporti
Chiuder le fuggitive,
Lasciar le imbelli e debellar le forti.

Sel. Faticoso trastullo;
Lascia seguirlo a giovanni robusti 20
E riserba te stessa ad altri gusti.

Ner. Ma qui Tirsi ne viene, andiam, Selvaggia.

Scena II.

Tirsi e detti.

Tir. Se al giuriger mio tu fuggi,
Torna, torna Ninfa crudele; ecco ch'io parto.

Sel. Ha ragion quel pastore. 25
Questa è un'altera usanza,
Chi t'insegnò la pastoral creanza?

Ner.	Tirsi, de' folli tuoi sensi amorosi	
	Sai, che troppo parlasti, assai risposi.	
Tir.	Deh, che core hai nel petto,	30
	S'anche aborrir t'ascolto	
	Ciò che un vanto pur è di quel tuo volto.	
Ner.	Tu deliri, o Pastore.	
	Non è gloria di Ninfe,	
	In petto offerto insanguinar gli strali.	35
Tir.	Che ti pieghi a miei mali,	
	Crudele, indarno io spero,	
	Se da quelle che tenti	
	Volontarie fatiche ogn'ora oppressa,	
	Ti conosco tiranna anche a te stessa.	40
Sel.	(Ed ella ancor sta salda.)	
Tir.	Ma se a colpe d'amore	
	Pietade alcuna il tuo rigor non dona,	
	Al tuo corpo innocente almen perdona.	
Sel.	(Egli è tanto amoroso, ella si ria,	45
	Ch'io mi sento languir per compagnia.)	
Tir.	Lascia l'armi e getta i dardi,	
	Pastorella,	
	E segui amor.	
	Non ti fece il ciel si bella,	50
	Non ti diede amor quei sguardi	
	Per le belve	
	Per le selve,	
	Ma per gioja del mio cor. [Parte.]	
Sel.	E vuoi pur ch'oda dirsi,	55
	Il rigor di Nerina	
	Fece morir quel poverel di Tirsi?	
	Che pensi, non rispondi?	
	Rassembrano i miei detti a te mendaci?	
Ner.	S'altro non hai che dirmi, o parti, o taci.	60
Sel.	Superbetta,	
	Sdegnosetta,	
	È che si,	
	Ch'anche un di	
	Ti pentirai,	65
	Quando passa la beltà.	
	E piangendo allor dirai,	
	Ch'io dicea la verità. [Parte.]	
Ner. sola.	Io superba in amore?	
	Ah! Che invano s'oppone orgoglio e fasto	70
	Ad amoroso genial sembiante.	
	Voi begli occhi di Dafni,	

Dell'altero mio core,
Vinceste ogni contrasto
E ad onta mia pur mi volete amante. 75
Arderò si nel mio foco
Sinchè amore, il ciel vorrà!
Ben mi sento un alma forte,
Ma pur anche è dura sorte
Gir languendo a poco a poco, 80
Nè voler gridar pietà. [Parte.]

Scena III.

Galatea e poi Dameta.

Gal. Già l'aurora in ciel risplende
E ne guida i rai lucenti.
Variando per vicende
Un dì pene, un dì contenti. 85
Dam. Figlia, sempre a quest'ora
Ti ritrovo in campagna.
Gal. Padre, l'alma si lagna,
E in solitarie arene
Cerca qualche ristoro alle sue pene. 90
Dam. Che occasione aver puoi
Di viver così mesta?
È una gran cosa,
Che ti duol, Galatea? Tu pur sei sposa!
Gal. Per me l'eterna face 95
Mai non guida quel dì, ch' ho d'aver pace.
Dam. Or sì, che t' ho capito:
Quel boccon di marito
Ti bolle per gola;
Già stufata tu sei di dormir sola. 100
Gal. Vorrei ch'egli m'amasse.
Dam. Io so che t'ama.
Gal. Vorrei che fosse mio.
Dam. Te sola ei brama.
Gal. Crudo ciel, ma dimmi quando 105
Il mio cor, che sta penando,
Lieto un dì risplenderà.
Dam. Abbi flemma, che verrà.
Gal. Che inclemenza!
Dam. Che impazienza! 110
Gal. Non ha il ciel di me pietà.

Dam. Abbi flemma, che l'avrà. (Galatea parte.)
Dam. solo. Galatea compatisco,
Ma al fine corrisposta
E sarà sposa in breve. 115
Io sicchè disperato
Sempre al monte, alla piaggia
Di Selvaggia vo in traccia,
Che disprezza il mio foco. Ecco Selvaggia!

Scena IV.

Dameta, Selvaggia.

Dam. Selvaggia bella, 120
Piegati un giorno,
Dammi l'affetto,
Non più rigor!
Ti do un'agnella,
Ti do un capretto, 125
Ma voglio amor.
Sel. Tu pretendi, o Dameta,
Che un giorno io mi risolva
Prenderti per marito?
Dam. Altro non voglio. 130
Sel. Accordarsi non ponno
I nostri sentimenti.
Dam. Perchè, perchè mio bene?
Sel. Io ti vorrei per nonno.
Dam. Mi rimproveri sempre 135
Gli anni, ch'io porto addosso,
Levarmeli non posso.
L'esser un po' maturo
Difetto non si stima,
Perchè poi finalmente 140
Consiste in esser nato un poco prima?
Sel. E poi già sai ch'io vado
Sol delle belve in traccia;
Non mi piace l'amor, voglio la caccia.
Dam. Idoletto ritroso, 145
Pastorella crudele,
Se mi vuoi per un orso, io son peloso,
Se mi vuoi per un cane, io son fedele.
Sel. Se prendo marito,
Non voglio pancotto, 150
M'intendi, tant'è.

Tu sei ribambito,
Canuto marmotto,
Che brami da me? [Parte.]

Dam. solo. Ah, tiranna spietata, 155
Tu ancor per qualche tempo
Non sarai così franca;
Vedrai cosa vuol dir l'età, che cresce,
E la beltà, che manca.
Quando avevo trent'anni di meno, 160
Spesso, spesso,
Poche pene costava il piacer.
Mi correan le Ninfe nel seno,
Ed adesso
Non mi vonno nemmeno veder. [Parte.] 165

Scena V.

Tirsi solo.

Tir. Vo cercando in queste valli
La beltà, che m'innamora.
Dove il sol più del costume
Splenderà con maggior lume,
Dirò ch'ella ivi dimora. 170
Dov'è il mio ben? Ditelo fere, o voi,
Voi che fuggite i strali suoi pungenti,
Ditelo erbette, che dal piede oppresse
Dell'idolo de' cori
Più belli germogliate i vostri fiori, 175
Ditel' voi onde, che a quei labri asciutti
Somministrate i cristallini umori,
Zeffiretti soavi,
Che godete scherzar in quel bel volto,
Dov'è il mio cor, mentre mi forza amore 180
Esprimer questi accenti
Alle fere, all'erbette, all'onde, ai venti?
Ma la mia bella
Del fier tormento,
Ch'il cor m'uccide, 185
Non ha pietà.
Anzi si ride
D'ogni mio stento,
E mostra segni
Di crudeltà. [Parte.] 190

Scena VI.

Fileno; poi Dafni.

Fil. Il faretrato arciero,
Per far ch'io viva in pene,
Aggiunge nuovo foco in questo petto.
È ver, che il primo è spento,
Pur affligge il mio cor doppio tormento. 195
Pietà delle mie pene,
O cieco nume arcier!
Crescono le catene
E manca ognor la spene
Al misero pensier. 200
Daf. Fileno, e puoi lagnarti,
Di bella Ninfa riamato amante,
Dunque così t'accora
Quella che resta sol breve dimora?
Fil. Ah! Dafni, Dafni amato, 205
De' miei sospir tu non intendi il senso.
Daf. Deh! Se l'alma ne stringe
Nodo d'amor antico,
Perchè t'ascondi al tuo più fido amico?
Fil. Sì, ch'io vuò palesarti, 210
Che sfogo è ben d'addolorata mente,
Narrar il duolo a chi pietoso il sente.
Or strana cosa ascolta:
Galatea più non amo.
Daf. Come? Non sei tu dunque 215
Con lei congionto in amoroso impegno?
E pur ora non dei
Nelle feste di Palle
Celebrar gl'Imenei?
Fil. Pur troppo il deggio, e tardi or me n' rincresce. 220
Daf. Meraviglia mi narri;
E qual Ninfa ebbe mai
Di tal vittoria il vanto?
Fil. L'acerbetta Nerina,
Per beltà, per rigor famosa tanto. 225
Daf. Frena, pastor, deh, frena
I trasporti dell'alma!
Non macchiar con mal atto
Il divin sangue, che d'Alfeo traesti;
Premi il nascente affetto! 230

Che agevol opra è il non voler amore;
La dura impresa è liberarne il core.

Fil. Sol col genio amor s'appaga.
Daf. Ma la fè del genio è guida.
Fil. Io son fido alla più vaga. 235
Daf. Ma più vaga è la più fida.
Or che risolvi?
Fil. Ascolta: io fin ad ora
Non fei noti all'altera i miei martiri,
Se non talor coi sguardi e coi sospiri. 240
Or se t'è cara, o amico,
La vita di Fileno,
Tu vanne ad essa e dille;
Che per lei vado a morte,
Se da lei dir non sento, 245
Che le dispiaccia almeno il mio tormento.
Daf. E me d'un tradimento
Eleggisti ministro?
Fil. Come viver poss'io,
Dafni, se non m'aiti? 250
Daf. A gran cosa mi sforzi,
Pur di negar non oso.
Fil. Su la tua fè, su l'amor tuo riposo.
Bramo sol, che quel bel volto
Sappia un giorno i miei sospiri, 255
E che dica a me rivolto:
Ho pietà de' tuoi martiri. [Parte.]
Daf. Si vidde mai, s'udio
Stato d'anima amante
Più fier, più strano e più fatal del mio? 260
Dell'amico Fileno
La fida sposa adoro;
Pietà non chiedo o spero,
Nè accettarla vorrei.
Anzi al pensar, ch'in lei 265
Giustizia e crudeltade,
Della sua crudeltà più m'innamoro;
Ed or dovrò tradirla, col farle una rivale?
Ah no, ch'io spero
Far anche un dì, che l'incostante amico 270
Torni pentito al suo bel nodo antico.
Son' amante, e l'amor mio
È un desio
Di veder l'altrui gioir.
Pur se giungo a tal contento, 275

Ahi, già sento,
Che di pena ho da morir.
Ecco la bella! Ahi vista,
Che non ha pari il mondo.
Parto? Resto? Ma no, qui mi nascondo. 280

Scena VII.

Galatea e detto.

Gal. Tortorella smarrita sul lido
Per le piagge deserte ed apriche
Spiega il volo e piangendo s'en va.
Va dicendo alle tortore amiche:
Dove, dove si trova il mio fido, 285
Dite, il mio bene, dove sta?

Daf. (Crude, ma care voci!)
Ninfa ...

Gal. (Mi fè coraggio!)

Daf. Ninfa, datti ormai pace al tuo Fileno, 290
Forz' e ti stringa indissolubil nodo,
Godete alme felici, anch' io ne godo.

Gal. Dafni, se il ciel ti dia, che ben lo merti,
Cortese al tuo voler colei che brami,
Credi poi tu, che il mio pastor pur m'ami? 295

Daf. Deh, come puoi temerne,
Or che i vostri Imenei
Trattien breve dimora?
E poi, s'io ti rimiro, egli t'adora.

Gal. A tuoi detti cortesi 300
Mal con l'opre ei risponde.

Daf. (Ah, che troppo m'espressi!)

Gal. (Ah, troppo intesi!)
Io più non vedo in lui
I cari sdegni e i facili sospetti, 305
E quel dolce carattere d'amante,
Che mirarvi non sanno i lumi altrui.
Per me più non si turba,
In me più non rimira,
Nè più si volge a me, quando sospira. 310

Daf. Vorria ben esser crudo,
A non sentir la forza
Di questi del tuo sen sospiri accesi.
(Ah, che troppo m'espressi!)

Gal. (Ah, troppo intesi!) 315

Ben io certi preludi al cor mi sento
Della sua voglia infida,
E pur sa il ciel se fida
Forse ad altri più fido amor contesi.
(Ah, che troppo m'espressi!) 320

Daf. (Ah, troppo intesi!)
E che? Per espugnarti il cor costante,
Forse talor s'accinse altro sembiante?

Gal. Che si può far? Tal volta anch' io sentii
Dolce scendermi al petto un guardo, un riso, 325
Ma del foco improvviso
Spensi ogni lampo, ed il mio cor ripresi.
(Ah, che troppo m'espressi!)

Daf. (Ah, troppo intesi!)

Gal. e Daf. Gran difesa è contro amore, 330
Se vuol esser traditore,
Un pensier di fedeltà.
Ma fa d'uopo aver gran core,
E pur troppo il mio lo sa. (Dafni parte.)

Gal. Lasciami l'alma in pace, 335
Genio crudel della mia fè tiranno.
Ah, qualor Dafni io miro,
Mi si desta nel petto un certo affanno,
Che all'amorosa fede,
Se non è forse offesa, è almen periglio 340
Delle vicine pene.

Scena VIII.

Dameta e detta.

Dam. (E Selvaggia non viene ...)

Gal. Ei ben di me s'avvede,
Che mal cauta talora io mi trasporto;
Io pur conosco in lui 345
Teneri movimenti,
Nè meco egli abbastanza è pure accorto.

Dam. (Galatea dice bene;
Ma Selvaggia non viene.)

Gal. Io giurerei, ch'entrambi 350
Per un simile affetto
Abbiam l'alma penosa,
Ei per fede d'amico ed io di sposa.
Oh Dio, questa mia pena è forse amore?

	No, no che per Fileno	355
	D'amor la piaga è sola.	
Dam.	(E m' ha dato parola.)	
Gal.	Deh! Qualunque tu sia, fuggi dal core,	
	Genio più che amistade e men che amore!	
	Di cangiar tu pretendi	360
	Le mie dolci catene?	
Dam.	(E Selvaggia non viene.)	
Gal.	Giurar fede e poi tradire?	
	Non ho cor per tal viltà.	
	In virtù d'amor sincero	365
	Ti comando, o genio altero,	
	Di serbar la fedeltà. [Parte.]	
Dam.	(Ma pur eccola! Al fine	
	Ben di sua vista entro me stesso io godo,	
	Pur vuò fare il crudele e star sul sodo.)	370

Scena IX.

Selvaggia e detto.

Sel.	Dameta, o mio Dameta,	
	Ecco la tua Selvaggia, e non rispondi?	
	(Io sempre lo maltratto,	
	È sdegnato al sicuro;	
	Convien con questi vecchi	375
	Favellar qualche volta a chiaroscuro.)	
	Che ti conturba, o Dio,	
	Tu sai pur ch'io t'adoro?	
	Volgiti in qua, cor mio!	
	Di Cupido la face	380
	M'arde il sen, non t'adulo.	
Dam.	Non mi romper la pace!	
Sel.	E in tal guisa m'accogli!	
Dam.	Non mi mancano mogli!	
Sel.	Crudele, è tirannia!	385
Dam.	Lasciami star, va via!	
	Credi ch'io non m'avveda,	
	Che di me ti fai scherno?	
Sel.	Ch'io schernisca, Dameta,	
	Pria mi peran le biade,	390
	M'insterilisca il campo, il rio si secchi,	
	E muoian tutti alla mia greggia i becchi. (Lo tocca.)	
Dam.	Non son' della tua greggia,	

E sparagnar porresti
In certi giuramenti tanti gesti. 395
Sel. Se men crudel non mi permetti un guardo,
Vuò trapassarmi il cor con questo dardo.
Dam. Ferma, ferma, che fai?
Ti credo o non ti credo?
Sel. Ogn' or fida t'amai, 400
Dameta, io t'assicuro,
E non te lo mostrai,
Per provar la tua fè.
Dam. Contento sono.
E sulla tua parola io ti perdono. 405
Dammi dunque la fede.
Sel. Te la darò ben presto. (Ei se lo crede ...)
Dam. Ma di molti pastori
Ecco il coro s'aduna,
Per trar le danze usate in belle guise. 410
Sel. Balliamo ancora noi,
Mentre posan l'agnelle all'ombra assise.
Sel. e Dam. Sù mio core, e che si fa,
Alle danze io movo il piè.
(Ballano.)
Dam. Sempre sei bella, 415
Benchè rubella!
Sel. Benchè crudele,
Ti do la fè.
(Partono ballando, e finisce l'atto primo.)

Atto secondo.

Deliciosa.

Scena I.

Galatea e poi Fileno.

Gal. Vi respiro, aurette placide,
Che volate, 420
Che scherzate
Intorno ai fior.
Io vi porgo al cor languente,
Ed ei sente
Farsi ameno il suo dolor. 425
(Vede venir Fileno.)

Ma ben io mi sentiva
Teneri moti, è l'Idol mio, che arriva.

Fil. Da più cocenti ardori
Mi ricovro in quest'ombre.

Gal. Me pur compagna avresti, 430
Se l'esser meco ormai
Grave non ti rendesse oggi il diporto:
Fileno, oh Dio, Fileno,
Che giova a me delle vicine nozze
Lo sperato conforto, 435
Se non fanno al tuo cor speme o desio;
E quando anche io sia tua, tu non sei mio.

Fil. Bella, a torto ti lagni,
Non perchè ognor dell'alma
Non ti svello il tormento, 440
Puoi dire, o Galatea, che amor non sento.

Gal. Ma per chi, non mi dici ...

Fil. E ne dubiti ancora?
Così dunque obliasti
E i miei preghi e i miei pianti 445
E la giurata fede,
E quante prove d'amoroso eccesso
Già ti mostrai?

Gal. Ma non le mostri adesso.

Fil. Tosto di certo amore 450
La destra in pegno avrai.

Gal. Ma non il core.
Filen, tu non mi brami,
Dillo, dillo, crudel, tu più non m'ami.

Fil. Spero far sì con l'opre, 455
Che l'amor mio conosca.
Tu per quell'erbe intanto
Siegui i grati diporti,
Mentr'io qui Dafni attendo.

Gal. Vuoi, ch'io solo ti lasci; intendo, intendo. 460
Se sdegni il mio sembiante,
Crudele, io partirò.
Ma se odii il mio desir,
Preparati a soffrir,
Infin che spirto avrò. (Parte.) 465

Fil. Compatisco le pene
Della già cara sposa,
Ben ella al cor talvolta
Un rimorso mi sveglia
Della tradita sua fede amorosa; 470

Ma se penso al bel volto
Di colei, per cui moro,
Sul desio di lasciarla, anco l'adoro.
Sarei fido a chi m'è fida,
Ma non sono in libertà. 475
E se amore il cor mi guida,
Non è mia l'infedeltà. [Parte.]

Scena II.

Nerina e poi Tirsi da una parte e Selvaggia dall'altra.

Ner. A voi torno, o piante amiche,
Piagge apriche,
Dove sfogo amor mi dà. 480
A voi dico il mio tormento,
In voi posso anche un momento
Sospirar con libertà.
Tir. (Novità di portenti!)
Sel. (Nerina arde d'amore!) 485
Tir. (Ed all'aure confida i suoi tormenti.)
Ner. Implacabile amore,
Hai pur fate, o crudel, le tue vendette;
Invan scuoter ti tenta alma costante,
Trionfa, o crudo, io mi confesso amante. 490
Tir. Ah, tu pur vi cadesti, anima altera!
Ner. Temerario pastore, e tanto osasti?
E qual ardir t'insegna
Star delle Ninfe ad osservar i detti?
Sel. Effetti degl'affetti ... 495
Tir. Ben era al mio tormento
Qualche conforto il non provar sospetto;
Or di questo diletto
Anche son privo, e nel mio duolo amaro
Il pensarti, crudel, m'era più caro. 500
Ner. Farò che l'ardimento
Vie più ti costi; or ora
Vanne, e Dafni mi guida;
Egli è, per cui sospiro,
E avverti ben, ti vieto 505
Rivelar il segreto;
O ch'elli a me si prostri
E d'amor mi richieda, o pur t'aspetta
Dall'ire mie qualche crudel vendetta.
Tir. E qual pena più grave 510

Puoi minacciarmi al core,
Che me contro me stesso
Far ministro crudel del tuo rigore?

Ner. Le mie leggi intendesti,
Se di Dafni saprai, 515
Piegar, salvo il decoro,
Ver me l'alma amorosa,
Forse teco m'avrai,
Quanto può, non amante, un dì pietosa.
Vanne, taci, eseguisci, io ti perdono. 520

Sel. (Quel che chiede Nerina, è poco e buono.)

Tir. Se mercè del mio soffrire
Forse, forse ho da sperar,
Soffrirò la crudeltà.
Non mi pento del martire; 525
M'è soave il sospirar
Per aver da te pietà. [Parte.]

Sel. Dafni ha l'alma gentile,
Indurasi a pregarti.

Ner. Ai di lui prieghi 530
Farò qualche contrasto,
Poi vincerò cedendo,
Nè del mio cor l'altero genio offendo.
Son' ben tenera in amore,
Ho ben dolce in petto il core, 535
Ma non tocca a me il pregar.
Una Ninfa invan presume
Di serbar il bel costume,
S'è la prima a sospirar. (Parte.)

Scena III.

Selvaggia e Dameta in disparte.

Sel. Certo, che il dichiararsi 540
Porta gran pregiudizio,
Che se l'uomo conosce
Il genio della donna,
La cosa piglia vizio,
E così non c'è meglio 545
Che far, come facc'io
Col mio vecchio Dameta:
Gli do qualche speranza,
Rido delle sue pene,
L'accarezzo, l'inganno. 550

Dam. Oh bene, oh bene ...
Sel. Temerario pastor,
E tanto osasti?
E qual ardir t'insegna
Star delle Ninfe ad osservar i detti?[1] 555
Dam. Il desio d'imparar sì bei concetti.
Così dunque si tratta
Un povero pastore,
Che t' ha donato l'alma
E che ha messo i canuti 560
Non per l'età, ma per il tuo rigore.
Sel. Dameta mio, tu credi,
Ch'io non t'abbia veduto,
Quando giungesti, e che non sia disposta
All'amor tuo? 565
Dam. Dunque l' hai detto a posta?
Il ripiego mi piace.
Sel. È vero? Non m' hai fede?
Dam. Salute a chi ti sente,
E che possa crepar, chi te lo crede. 570
Sel. Cor mio,
Dam. Traditora,
Sel. Mio ben,
Dam. Va in mal'ora!
Sel. Ascolta, 575
Dam. Non più.
Sel. Dunque sei risoluto?
Dam. (Se si sdegna davvero, io son perduto.
M'intenerisco affè.)
Sel. (Già s'è pentito; 580
Adesso tocca a me.)
Dam. Così tu m'amazzi.
Sel. Così m'accarezzi.
A due. Strapazzi,
Disprezzi 585
La mia servitù.
Dam. Cor mio,
Sel. Sei mendace,
Dam. Mio bene,
Sel. Va in pace! 590
Dam. Ascolta,
Sel. Non più! [Partono.]

[1] Vgl. v. 492—494.

Scena IV.

Dafni, poi Tirsi.

Daf. Quel bel volto idolatrato
È pur caro il vagheggiar;
Ma se amarlo a l'alme è fato, 595
Meglio sia non lo mirar.

Tir. (Ecco dell'amor mio
Il rival fortunato.)
Hai tu qualche sospiro
Da sfogare alle fronde? 600

Daf. Queste tenere cure
Non conosce il mio petto.

Tir. Temi, che in questa riva
Ti manchino le belle?

Daf. No, ma d'uopo mi fora 605
Trovar genio concorde,
Che ritrosa beltà non m'innamora.

Tir. Ah, Dafni, io ben farei
Te d'una bella riamato amante.

Daf. Tanto ne sei sicuro? 610
Qual della Ninfa è il nome?

Tir. Conosci tu Nerina?

Daf. Nerina?

Tir. Appunto quella.

Daf. Dunque ad amar m'inviti or la tua bella? 615

Tir. Ah, mia non già, che di sì gran ventura
La crudel non mi degna; io per te solo
Veggio amica fortuna;
Vanne, che ti prometto,
Se d'amor la richiedi, 620
Dolce mirarti ed arrossirla vedi.

Daf. (Aborrite venture!)
Tirsi lasciami in pace,
Per or nodi non voglio.
Volgiti ad altri, ed alla Ninfa insegna 625
Di risvegliar nel cor fiamma più degna.

Tir. Una sorte si bella amor ti porge,
Nè il tuo destin secondi;
Pensa, pensa pastore, e poi rispondi.
Quel ch' ha di dolce amor, 630
Il misero mio cor
Finor' non sa.
Ma se nel petto io sento

Sì grato il suo tormento,
La gioja, e qual sarà? [Parte.] 635

Daf. Qualche incognita forza
Il più gradito amico
A tradir senza colpa ognor' mi sforza.
Se Galatea gli è cara,
Per Galatea mi struggo; 640
Se a Nerina si volge,
Odo ch'ella non sprezza il mio sembiante,
E mi voglion le stelle
Con l'amata o la sposa, o amato o amante.
Disperato è questo core, 645
Perchè amore
Mi flagella.
Pur prepara a me contenti
La cagion de' miei tormenti,
Sarà forse un empia stella. 650

Scena V.

Fileno e detto.

Fil. Dafni, è ben che m'arrechi?
Daf. Io fin ad ora
Non parlai con Nerina,
Ma ben deggio narrarti
Strana novella. 655
Fil. E che fia mai?
Daf. M'ascolta:
Ella non è qual parti
Sì ritrosa la Ninfa,
Conosce anch'ella amore ... 660
Fil. E chi degno fu mai d'un sì bel core?
Daf. Odi e stupisci: il tuo rival son io.
Fil. Come?
Daf. Or or mi scopro.
Tirsi, di lei mal corrisposto amante, 665
Che quell'alma a sprezzar ogn'altro avvezza,
Chiude per me qualche minore asprezza.
Fil. Cieli, che ascolto!
Daf. Io poco
M'assicuro a' suoi detti. 670
Fil. Dafni, ah te fortunato!
Daf. Anzi infelice,
Che con questo qual sia

	Odiato mezzo di piacere a lei,	
	Il tuo bel genio offendo, e non vorrei.	675
Fil.	Tu sei felice,	
	Perchè ti lice	
	Quel bell'aspetto di vagheggiar.	
	Godi pur dunque	
	Tuoi dolci amori,	680
	E me qui solo	
	I miei dolori	
	Lascia sfogare nel sospirar.	
Daf.	Credimi pure ...	
Fil.	E quei tronchi sospiri,	685
	Quel rimirar pietoso	
	E girne solo e dimorar penoso ...	
Daf.	T'inganni al certo ...	
Fil.	E quelli,	
	Che sovente mi dasti,	690
	Di seguir Galatea fidi consigli ...	
Daf.	Ascolta; io giuro ...	
Fil.	E quella	
	Sì penosa promessa	
	Di scoprir a Nerina i miei dolori ...	695
Daf.	Ch'io tradissi Fileno?	
Fil.	Tutti vogliono dir, che tu l'adori. (Parte.)	
Daf.	Ferma, ascolta; ti giuro ...	
	Parti Fileno, ed io	
	Che fallo il ciel, sempre l'amai sincero,	700
	Conseguir non potei, che creda il vero.	
	Ti conosco, o rio destino,	
	Congiurato a miei martir;	
	Sfoga pur il tuo rigore,	
	Purchè lasci a questo core	705
	Il coraggio di morir. [Parte.]	

Scena VI.

Galatea, Nerina, Selvaggia e Dameta.

Dam.	Siete ben capricciose.	
	Qual umor v'è montato	
	Di far le spiritose	
	Sempre fra boschi e con le bestie a lato?	710
Gal.	Ninfa amica m'invita	
	A destinata caccia.	
Dam.	A te non basta	

	Lo stare tutto il giorno	
	Nel tuo folle esercizio,	715
	Se non svii l'altre Ninfe a questo vizio?	
Ner.	Ognora al tuo bel fianco	
	Sarò fida compagna, e tu, Selvaggia,	
	Perchè l'arco non prendi?	
Sel.	Oh questo no;	720
	Io sto lungi ai cimenti,	
	Vada chi vuol tra fere,	
	Ch'io non sono boccon per i lor denti.	
Ner.	Andiamo, amica, al destinato loco,	
	Dove d'ombre più folte	725
	L'alto bosco ne copre.	
	Tu, gran Dea delle selve, assisti all'opre. (Parte.)	
Gal.	Alle fere io vibro strali,	
	A me strali il Dio d'amor:	
	Son le piaghe ambo fatali,	730
	L'una uccide in un momento,	
	L'altra eterno ha il suo tormento	
	Ma di morte è assai peggior. (Parte.)	
Sel.	Vadano a buon viaggio.	
	Per me di qui non esco.	735
	(Col mio vecchio mi spasso.)	
Dam.	Sediamoci, Selvaggia, a prender fresco.	
	Dimmi, cara mia gioja, e quando mai	
	Dopo tanti sospiri	
	Il tuo Dameta consolar vorrai?	740
Sel.	Mi sento struggere,	
	Non posso più.	
	Grande appetito	
	Ch' ha di marito	
	La giuventù.	745
Dam.	Facciam così; dimani	
	Mentre a Fileno Galatea s'annoda,	
	Concludiamo le nozze, e fa ch'io goda.	
Sel.	Tant' io bramava ancora,	
	Poichè ai tuoi son' eguali i miei tormenti.	750
Dam.	Dici il vero?	
Sel.	E nol vedi?	
Dam.	Felice me!	
Sel.	Senti, Dameta, e siedi.	
Dam.	Lasciami andare.	755
Sel.	E dove?	
Dam.	Alla capanna,	
	Per dispor le mie nozze.	

Sel. Idolo mio, e mi lasci così?
Dam. Selvaggia, addio! 760
Sel. Se vien qualche pastor, quand'io son' sposa,
Dam. Digli, non c'è Dameta, andate via.
Sel. E se mi richiedesse qualche cosa,
Dam. Dagli la roba tua, ma non la mia.
Sel. Se meco star volesse in compagnia, 765
Dam. Digli, che se ne vada a casa sua.
Sel. Se gli piacesse poi la grazia mia,
Dam. Dagli la roba mia, ma non la tua.

(Fine dell'atto secondo.)

Atto terzo.

Sontuoso bosco, quale scorre nel mezzo il fiume Alfeo.

Scena I.

Dafni scrive in un tronco col dardo.

Daf. Le mie doglie seguasti amato dardo,
Perchè il mio fato acerbo 770
Sia noto in questo lido,
Breve memoria in questo tronco incido.
Galatea, nel tuo nome
Felice io vado a terminar la vi- ...

(Va per gittarsi nel fiume, e si ude voce di dentro.)

Voce di Galatea.
Ninfe, pastori, aita! 775
Daf. Voci di Galatea!
Gal. Ahi! Soccorso, ahi! Pietade!
Accorrete al cinghiale!
Daf. Vengo, volo; ov'è l'arco, ov'è lo strale?

(Parte precipitoso.)

Scena II.

Fileno solo.

Fil. Di Galatea la voce 780
Mi parve udir; ma già più non l'ascolto.
Che veggio! È qui di Dafni
La veste, e questo è il mirto! Ah, per le vene
Gelido orror mi serpe. Ed oh, quai note,
In questa scorza incise: 785

(Legge.)
»Dafni, d'Alfeo pastore
Terminò fra quest'onde
E la vita e l'amore
E gl'altrui dubii e 'l suo destin nemico,
Cotanto amò rivale il caro amico.« 790
Io non sogno, io non erro:
Qui le note di Dafni,
Qui le spoglie vegg'io.
Tu moristi infelice,
Terminasti in quest'onde; 795
Quel che fu del mio genio amor nemico,
È Nerina la Ninfa, io son l'amico.
Nel farmi guerra
Destin crudele
Contro il mio petto 800
Suoi fieri strali
Tutti scoccò:
Ed or resistere
A tanti mali
Più non si può. 805

Scena III.

Galatea, e detto.

Gal. Vedesti tu Nerina?
Di lei nulla intendesti?
Fil. Nè la vidi nè seppi
Di lei novella; e come ...
Gal. Io di spavento 810
Così ripieno ho il petto,
Che a gran pena respiro.
Fil. Di tosto, e di Nerina
Che paventi, che chiedi?
Gal. Io me ne gia 815
Qui nel bosco dell'elci
A destinata caccia
Con l'ardita Nerina, e mentre io sola
Dietro un fugace capriol m'avanzo,
Improvviso cinghial, ferito il tergo, 820
Ver noi s'en corre: a vuoto
In lui vibro uno strale;
Mi segue, io fuggo; il corso
Gli attraversa Nerina,

L'impiaga, ei freme, e ratto 825
Alla Ninfa s'avventa ...
Fil. La giunse, la sbranò?
Gal. Fuggia mirando
L'altra Ninfa scorgea, poichè di strali
Vuota avea la faretra ... 830
Fil. Ma scampò della belva?
Gal. Io l'orme invano
Volei seguire ...
Fil. Ah, dillo,
Credi ch'ella sia salva? 835
Gal. Le smarrite compagne
Tutte erravan disperse, e'l mostro irato
Già la premea d'appresso ...
Fil. Dunque morì Nerina?
Gal. La pietade e l'orrore 840
Imaginar me l' vieta; errando intorno
Chiedo di lei novella.
Fil. Ahi! Ninfa, ahi morte, ahi memorabil giorno!
Gal. Pastor, ben ti sorprende
Violenta pietade; 845
Tu sospiri, tu manchi!
Fil. Deh! Che invan più m'ascondo, ascolta, o sposa:
Amai Nerina ...
Gal. Oh Dio!
Dunque ... 850
Fil. Raffrena il giustissimo sdegno;
Amai Nerina, e volli
Palesarle il mio core,
Pregai Dafni a scoprirlo ...
Gal. È Dafni ancora 855
Congiurato a miei danni?
Fil. Sì, ma poi della Ninfa
Io lo conobbi amante.
Or' odi opra d'amico:
Per cedermi la bella, 860
Si sommerse in quest'onde.
Gal. Come? Dafni morì?
Fil. Pria sovra un faggio
Lineò le sue doglie;
Ecco il loco, ecco il tronco, ecco le spoglie. 865
(Parte Fileno, e Galatea legge nel tronco.)
Gal. E la più cara amica
Giace pasto alle fere:
E l'ingrato mio sposo

Ebbe cor per tradirmi; e Dafni, oh Dio,
Fu ministro agl'inganni, e Dafni stesso 870
Visse amante a Nerina;
Forse chiudo nel core
Più d'una gelosia più d'un amore?
Ma se volgersi ad altri il core ardio:
Son dunque infida al mio Fileno anch'io. 875
Aure dolci, che spirate,
Deh, temprate
I tormenti del mio cor:
Già mi par, che fin la selva,
L'onda, il sasso ed ogni belva 880
Dian ristoro al mio dolor. [Parte.]

Scena IV.

Nerina, Tirsi e Selvaggia.

Ner. Ma come in mio soccorso
Opportuno giungesti!
Tir. Qualche incognito evento
Il cor mi predicea, 885
Che mi trasse a seguirti.
Sel. In tal periglio
Il ciel ti ci mandò, che caro figlio!
Tir. Se a morte io t'involai,
Già per mercè non ne richiedo amore, 890
Pur se hai core nel petto,
Possibil sia, che tu permetta ancora,
Che quel, per cui tu vivi, or per te mora?
Ner. Ciò che imposi, eseguisti?
Tir. Tal dimanda in risposta? 895
Ner. Tal richiesta in mercede.
L'opra intrapresa adempi,
Che se il cielo, a cui devo
Del viver mio la sorte,
Perchè alfin ti compiaccia, usa quest'arti, 900
Un genio mi darà, che possa amarti.
Vorrei un cor più facile
A sospirar per te:
Sì rigido or lo sento,
Che amare a tuo talento 905
Possibile non m'è. (Parte.)
Sel. Vedete, che franchezza!
Tir. Crudeltà non udita.

	Per non dovermi amore	
	Non vuole a l'amor mio dover la vita.	910
Sel.	La ragion non è buona.	
Tir.	E per lei mi disfaccio.	
Sel.	Il cielo la salvò, ma col tuo braccio.	
Tir.	Ditemi, giusti Dei,	
	Poichè nulla a me val l'espormi a morte,	915
	Ch' ho da far più per ammollir costei.	
	So ben io, che quel bel volto	
	Non può sempre esser crudel.	
	È impossibile, ch'amor	
	Voglia ognor	920
	Lei superba e me fedel. (Parte.)	
Sel.	Certo s'io fossi in Tirsi,	
	Mi passaria l'amore	
	Con tanta tirannia.	

Scena V.

Dameta e detta.

Dam.	»Dagli la roba tua, ma non la mia.«	925
Sel.	Dameta, ancor ti dura	
	Quella canzone in testa?	
Dam.	Anzi adesso incomincia,	
	Perchè sarai mia sposa	
	Prima che il sol tramonti; o bella cosa.	930
Sel.	Dunque te l' credi?	
Dam.	E che? Del mio cordoglio	
	Giunse al fine il ristoro.	
Sel.	Io non ti voglio.	
Dam.	Un'ora di sì,	935
	E un'altra di no,	
	E sempre così,	
	Campar non si può.	
Sel.	Questa è la vera usanza	
	Di trattener gl'amanti	940
	Fra timore e speranza;	
	Sempre faccio così.	
	Se ti piace, va ben, se no, bondì.	
Dam.	Vien quà, sappiamo almeno,	
	Se quanto d'ordinario	945
	Suol durar questo svario,	
	Mi par che basti ormai,	
	Perchè tu ti diverti ed io sto in guai.	

Sel. Caro signor Dameta,
Lasciamo andar le burle, 950
Come sto in grazia tua?
Dam. Dagli la roba mia, ma non la tua.
Finiamo questi scherzi.
Sel. Io fo davvero.
Dam. Mi vuoi? 955
Sel. No.
Dam. Come no?
Sel. Nè per pensiero.
Dam. Non mi chiedesti adesso,
Se stavi in grazia mia? 960
Ci sei ...
Sel. Dico così per cortesia.
Te lo dico, non ti voglio,
E se mai dirò di sì,
Mi protesto che t'inganno, 965
E quel sì vuol dir di no.
Io mi rido notte e dì
Del cordoglio,
Dell'affanno,
Dell'amor, che t'impiagò. 970
Dam. Tu sei vaga di stragi,
E d'Arcadia le piante
Vedran cosa sa far Dameta amante.
Io corro in bocca al lupo,
Mi getto da un dirupo. 975
Sel. Tenetelo,
Legatelo;
Sei matto in verità.
Dam. Tu sei senza pietà.
Ingrate 980
Luci amate,
Non fate, o Dio, non fate,
{ Non mi precipitate!
Sel. { Non vi precipitate!
Ch'è tutta vanità. 985
Dam. Ch'è troppa crudeltà. [Partono.]

Scena VI.

Dafni, poi Fileno.

Daf. E valle e colle e piano
E 'l vastissimo bosco



Tre volte intorno ho circondato invano;
Nè del periglio orrendo 990
Altro che incerte voci ancora intendo.

Fil. Pastor, vedesti a sorte ...
Daf. Chi mi turba? Fileno?
Fil. Dafni, sei pur tu Dafni?
Vaneggio, o vaneggiai? Dunque tu vivi? 995
Daf. Amico, io ti scongiuro,
Parti e lasciami solo a' miei furori.
Fil. Che parli, ingrato; e qual amor, qual morte
Vai meditando e nelle scorze iscrivi?
Così l'amor, ch' hai per Nerina, ascondi? 1000
Daf. Nè per Nerina ho amore,
Nè per lei morir voglio;
Odi cosa più strana:
Per Galatea, per la tua sposa io moro.
Fil. Dunque tu pur non m'ami. 1005
Daf. Sento a forza quest'alma
Tutta da lei rapirmi,
Ma, che sia tuo desio,
E pure ad un momento
Morir di gelosia per te mi sento. 1010
Fil. Amico, a te ben devo ...
Daf. Io morir voglio,
Giacchè amore ed il fato
Mal grado mio pur mi ti rende ingrato.
(Vuol partire.)

Scena VII.

Selvaggia e detti.

Sel. Ahi, deplorabil caso, 1015
Ahi, povera fanciulla!
Fil. Ohimè!
Daf. Che arrecchi?
Sel. Giacea lungo l'Alfeo
Per riposarmi all'ombra, 1020
Quando giunse anelante
Galatea l'infelice ...
Daf. Il cor me lo predisse.
Sel. Tosto ch'ella mi vidde,
Narra, disse, al mio sposo, 1025
Ch'io credea me più forte e lui più fido.
Ma poich' intendo e sento

Lui di Nerina e me di Dafni amante,
Voglio con questa vita
In un far le vendette 1030
Della sua fè, della mia fè tradita.

Daf. Oh sorte!
Fil. Oh cieco nume!
Daf. Segui!
Fil. E poi? 1035
Sel. Disse, e si gettò nel fiume.
Daf. Galatea, tu moristi! (Sviene.)
Sel. Ajuto!
Fil. Ohimè, che miro!
Sel. Venga balsamo, aceto, oglio o manteca! 1040
Fil. Va tosto al fiume e fredda linfa arreca!

(Selvaggia parte.)

A sì dolente avviso,
A vista sì pietosa
Sento, che nel mio petto
Si sveglia il primo affetto. 1045
L'innocente mia sposa
E l'amico innocente
Hanno l'alma sì forte,
Che, per serbarmi fede, aman la morte,
Ed io vorrò pur anche 1050
Nudrir l'ingiusto amore. (Selvaggia torna.)

Sel. Ecco l'acqua, l'ho tolta da un pastore.
Fil. Alle guance, alla fronte!
Sel. Mira, ch'ei già riviene,
Dafni! 1055
Daf. O Dio, che pene!
Saprò, saprò ben io
Supplir con questa mano
Al valor, di che manca il mio dolore;
Chi mi porge il mio dardo? 1060

(Vuol prendere il dardo, e Fileno lo trattiene.)

Qual violenza è questa?

Fil. Ferma!
Daf. Morir bisogna.
Lascia!
Fil. Raffrena il duolo. 1065
Sel. Eh, che vergogna!
Daf. O lasciate, ch'io mi sveni,
O svenatemi per pietà!
La mia pace è nel morire,

E mi sforza il mio martire 1070
A pregar di crudeltà.

Sel. Vo scortarlo all'albergo,
Che se non ci si bada;
È uomo da ammazzarsi per la strada.
[Parte con Dafni.]

Fil. Incomincio a riamarvi, 1075
Morte luci del mio ben;
S'io già cieco ardii lasciarvi,
Il dolor di non mirarvi
È gran pena a questo sen. (Parte.)

Scena VIII.

Nerina e Tirsi.

Tir. Nerina, a te son' noti 1080
Già di Dafni gli amori?

Ner. E a te sia noto,
Ch'il mio cor già lo sprezza.

Tir. Ma fra cotesti sdegni
V'è per me qualche speme? 1085

Ner. Cedo alla tua costanza,
Di mia fè ti fo degno,
Ti gradisco, t'accetto, ed ecco il pegno.
[(Gli dà la mano.)

Tir. Godi calme all'improvviso
Nel furor delle tempeste. 1090
Il seren del tuo bel viso
Sa fugar noie moleste.
Alla gioja improvvisa
Così m'inonda il core ...

Ner. Taci! 1095

Tir. Che veggio?

Ner. È Galatea!

Tir. Stupore ...

Scena IX.

Galatea svestita, Dameta e detti [e poi Fileno].

Gal. Sempre aggiungi, o ciel tiranno,
Nuovi modi al mio martir. 1100
Meditò l'ingrata sorte,
Di far lunga a me la morte
Col vietarmi di morir.



Dam. Figlia, fa quel ch'io dico.
Non morir per adesso! 1105
Metti giù quest'umore,
Ch'è ben lo star al mondo un grand'intrico,
Ma l'andarsene via mi par peggiore.
Ner. Galatea, tu pur vivi?
Gal. Nerina, e pur sei salva! 1110
Ner. Devo a Tirsi la vita.
Tir. Al ciel la devi.
Gal. Ha pur anche un conforto
Il mio dolor nel rivederti e darti
Gli ultimi abbracciamenti; 1115
Godi pur di Fileno
Fortunata, gl'amori.
Fil. Come?
Ner. A torto m'offendi;
Già quest'alma è di Tirsi, 1120
Tu segui pur con Dafni i noti ardori.
Gal. Non morì Dafni?
Tir. E quando?
Ner. Eccolo appunto!

Scena ultima.

Tutti.

Daf. (a Fileno). Invano usi la forza, 1125
Invan tenti il consiglio,
Saprò morir ... Ma qual immago, o Dio,
Mi si presenta avanti!
Galatea! Sei pur quella?
Gal. Sposo, Dafni? 1130
Daf. Nerina ...
Dam. O quanti imbrogli!
Ner. Più d'un prodigio il mio pensier confonde.
Sel. Pur so ben io, che si buttò nell'onde.
Tir. Qualche occulto mistero 1135
Vuol qui svelare il fato.
Fil. Io son'il reo;
Io la sposa tradii, l'amico offesi,
Dunque di me prendete
Vendetta aspra e crudele; 1140
Vissi ben reo, ma morirò fedele.
Gal. Dunque con la mia morte
Meritai la tua fede;
Or si contenta io moro.

Dam. Non si parli di morte! 1145
Ner. Narra, o bella, ti prego,
Per qual strana avventura
Poi ti salvasti?
Gal. Udite:
Risoluta a morire 1150
Mi lanciai nell'Alfeo, ma non so come,
Restè il fiume al mio pondo.
Tir. Odi stupore!
Gal. Sotto le limpid'acque
Un uom' vegg'io quasi da seggio alzarsi, 1155
Di venerabil volto,
Nume cred'io dell'onde,
Che con teneri affetti
Fra le braccia m'accolse, e su la sponda
Mi sospinse con questi oscuri detti: 1160
»Figlia del padre in seno
Mal ricerchi la morte,
Vivi, amerai d'un nuovo amor Fileno
E avrai fido consorte in questo giorno;
Or vanne lieta ad Aretusa, io torno.« 1165
Fil. Che gran portento!
Dam. Ora un pensier mi viene:
Tu sei figlia d'Alfeo, suora a Fileno.
Fil. Come?
Gal. Non son' tua prole? 1170
Dam. Ben io lo finsi, ora confesso il vero:
Alle bocche d'Alfeo,
Saran tre lustri, io mi trovava un giorno;
Veggio nemica nave
Naufraga errante al lido, 1175
Ed ecco entro una culla
Fluttuando per l'acque
Pargoletta fanciulla;
L'onde placide e chete
L'esposer sulla riva. 1180
Quella tu sei.
Gal. Che sento!
Dam. Per pietade io t'accolgo,
All'oracolo corro,
E senti, che mi dice: 1185
»Arcade è la bambina,
La sua stirpe è divina;
Ma per or la nasconde alto consiglio;
Nè lo saprà che al suo mortal periglio.«

Daf. Ben palese è il mistero. 1190
Fil. E mi narrò sovente
Il genitor d'una rapita figlia.
Or ecco il dì felice!
Daf. Ecco che amor ne stringe in dolce laccio.
Gal. Sposo ti perdo e poi fratel t'abbraccio. 1195
Tir. Delle fiamme segrete
Il dolce frutto in libertà godete.
Ner. Che felice momento,
Passar da tanto duolo a tal contento!
Dam. Selvaggia, mi par tempo 1200
Di dar l'ultima mano
Alla mia servitù.
Sel. Non me la sento.
Dam. Non ne parlo più.
Sel. Non disperar affatto! 1205
Dam. Non ti credo in eterno.
Sel. Adesso è troppo caldo,
Vanne e ritorna nel futuro inverno!
Gal. e Daf. Imparate ad esser fide,
Alme tenere, in amor! 1210
Tir. e Fil. Avvezzate il cor costante,
Perchè al fine il Dio volante
Dà mercede ad ogni cor.
Sel. Sia dell'alme il nodo eterno!
Dam. Aspettar sino all'inverno? 1215
Si raffredda il mio dolor.
Tutti. Imparate etc.

(Fine del drama.)

III.

Notizen über die Vorlagen zum Dafni-Text.

Unser Abdruck des Dafnitextes gibt den Wortlaut des Genueser Librettos von 1709. Soweit die Komposition von Astorga erhalten ist (I. Akt), wurde auch die Textfassung der Partitur berücksichtigt. Bei offenbar verderbten und zweifelhaften Stellen benutzte ich zur Richtigstellung die anderen Drucke des Textes. Einen eingehenden Revisionsbericht über die einzelnen Drucke mit ihren ver-

schiedenen Lesarten füge ich nicht bei, da ein solcher ebensoviel Raum einnähme wie der ganze Dafnitext und kaum praktischen Nutzen hätte. Wohl aber seien im folgenden bibliographische Notizen über die Vorlagen gegeben und ihre Eigentümlichkeiten, soweit sie bemerkenswert sind, hervorgehoben:

Libretto von Bologna 1696 (Liceo Musicale di Bologna, Libr. Nr. 6163): Dafni. / Favola boschereccia / per Musica / Da rappresentarsi / Nel Teatro Malvezzi / l'anno MDCXCVI. / All' eminentissimo e Reverendissimo Sr. Cardinale / Marcello Durazzo Degnissimo Legato di Bologna. / In Bologna, per gli Eredi del Sarti, alla Rosa. / Con licenza de' Superiori.

Die Vorrede dieses Librettos bietet Interesse. Sie lautet:

»L'autore a chi legge. Tu leggi in questo piccol volume il drama stesso, che vedrai rappresentare sù queste scene; nè per altro si è dato alle stampe, che per aiutare il tuo orecchio mentre l'udirai a cantare. Voglio dire, che egli non è fatto per leggerlo fuori di questa occasione, e che quando quest' opera sia udita con diletto, ha ottenuto il suo intento. Sia si ella Tragedia o Pastorale o Tragicomedia o qualsivoglia altro poema, che importa? Ella è un divertimento per Musica adattato al gusto presente ed al genio della maggior parte, e però dispensato dalle leggi rigorose della Poetica. Non è però, che non siasi procurato di sostenere al possibile il carattere della Favola Boschereccia, ma l'impegno di servire alla Musica ha dovuto prevalere ad ogni altro riguardo. Che però mi perdonerai qualche cosa di Lirico usata nello stile, qualche sproporzione di metro nelle ariette e generalmente ne' versi qualche scarezza di rime. Erasi preparato il Prologo in persona del Fiume Alfeo, che dando notizia dello stato di Galatea preparava gli ascoltanti all' agnizione, che per altro riesce forse alquanto scomoda; ma dove io avea trascurata ogni legge in grazia dell' armonia e dell' uso, volontieri ho donato loro ancor questo mancamento. Molti altri ne osserverà la tua diligenza, che forse a me non sono occulti, ma spero altresì, che la virtù de' Recitanti a' quali si è adattata ogni parte, interceda qualche scusa a favor dell' autore.

Per altro, le parole Fortuna, Fato, Adorare ed altre tali, tu sai

bene qual legitimo senso elle abbiano, adoprate da un Poeta Cattolico. Vivi felice ed usa meco ogni più discreta censura.«

Der Schlußabschnitt, in dem der Verfasser der Verletzung des religiösen Gefühls beim Leser vorbeugen und etwa von der Kirche zu befürchtenden Einsprüchen den Boden entziehen will, wurde in die Vorreden zu späteren Abdrucken des Dafnitextes mehr oder weniger abgewandelt hinübergenommen.

Über das Personenverzeichnis, in dem auch noch »Cori« und »Balli di Cacciatori, Cacciatrici, Pastori e Pastorelle« erscheinen, vgl. die Bemerkung zum nächsten Libretto.

Die Dekorationen sind hier etwas anders angegeben als in den späteren Drucken. Danach stellt die Bühne dar:

Atto I. Gran Pianura con veduta dell' Aurora. — Atto II. Boschetto delizioso. — Atto III. Montuosa con dirupi in riva del fiume Alfeo. — Boschereccia. — Deliziosa in Villa, con Fontane, Viali e Prospettive.

Der zweimalige Szenenwechsel im letzten Akt findet sich nur hier.

Libretto von Genua 1709 (Liceo Musicale di Bologna, Libr. Nr. 6165): Den Titel habe ich schon auf S. 67, das Personenverzeichnis auf S. 68 des ersten Bandes mitgeteilt. Dort sind auch die Namen der Darsteller genannt. Die von mir in dem Abdruck auf S. 168 beigefügten näheren Bezeichnungen: Ninfe, Pastori usw. sind dem Bologneser Libretto entnommen. Nur die dort gebuchte Bezeichnung »Vecchiarella« bei Selvaggia habe ich, da sie für die Genueser Fassung nicht mehr zutrifft, durch »Pastorella« ersetzt. — Als Ort der Handlung ist im Genueser Libretto einfach »Arcadia« genannt. Die genauere Angabe im Abdruck entnahm ich ebenfalls dem Bologneser Textbuch.

Partitur des I. Aktes in Astorgas Komposition (Staatsbibliothek zu Wien): Titel und eingehende Beschreibung s. S. 63 des ersten Bandes. — Eitner nennt im Quellenlexikon nur eine in Dresden befindliche Partitur. Diese ist eine neuere, in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts unter Moritz Fürstenau für die Privatbibliothek des Königs Johann von Sachsen angefertigte, textlich recht fehlerhafte Abschrift des Wiener Exemplars.

Sie ging später an die Landesbibliothek in Dresden über, wo sie sich noch heute befindet.

Libretto von Parma 1716 (Eigentum von Conte Stefano Sanvitale in Parma): Titel und Personenverzeichnis habe ich S. 99f. des ersten Bandes mitgeteilt. — Aus der von Schmeicheleien triefenden Vorrede der Darsteller an die »Serenissima Altezza« des Principe Antonio Farnese sei nur der folgende Abschnitt wiedergegeben, der zugleich über den Zweck der Aufführung als Karnevalsbelustigung Kunde gibt:

»Noi dunque poveri Pastori supplichiamo di poter ricovrarsi sotto l'ombra preziosa de' Serenissimi Gigli di V. A., dove l'umile nostro gregge, sicuro dal dente de' lupi voraci, godrà con tutta quiete sicurissimo asilo; a noi pace in questo mentre sotto il tanto desiato ricovero, svegliando le corde de' nostri pastorali stromenti, e queste accordano all' umile stile del nostro canto, procureremo in questi giorni carnevaleschi di dar qualche divertimento all' A. V. S., quale umilmente supplichiamo degnarsi onorare d'un benignissimo aggradimento le nostre deboli fatiche, mentre con questa gloria potremo sempre più ingrandire l'umiltà del nostro profondissimo ossequio.«

Im ganzen zeigt dieser Operntext dasselbe Bild wie der von Genua. Nur sind eine Anzahl Arien durch andere ersetzt, die wohl Glanzstücke der Künstler waren. Wo Änderungen im Rezitativ vorgenommen wurden, handelte es sich meist um Beseitigung derber Stellen, die nicht zu dem vornehm-gemessenen Ton des Farnesischen Hofes passen wollten.

Libretto von Breslau 1726 (Universitätsbibliothek zu Breslau, Lit. Ital. I. Qu. in 14.): Der / Daphni / Musicalisch-Schäffer-Spiel, / Welches auff dem Theatro zu Breßlau in Monath / Septembri 1726 / vorgestellet: / Und dem hochgebohrnen Herrn, / Herrn Carl Erdmann, / Graffen von Schlegenberg, / Herrn auff Stephansdorff, Folckenhan, / Schadewünckel, Seedorff, Raschdorff, Balland, / Bassan, Burckwitz, Würschen und / Tschopel / Dediciret wird. / Mit Erlaubnuß der hohen Obrigkeit.

Das Libretto enthält den italienischen Text nebst der gegenübergedruckten deutschen Übersetzung. Die mit L. W. unterzeich-

nete Zueignung bietet nichts Bemerkenswertes; wohl lohnt es aber, die deutsche Fassung des Argomento mitzuteilen, obwohl darin nur von der Vorgeschichte und der Lösung der Konflikte, nicht aber von der eigentlichen Handlung des Stückes Kunde gegeben wird:

»Innhalt: Galathea, die Tochter Alfei, eines arcadischen Schäffers, wurde in kindlichen Jahren von See-Raubern geraubet und in die freye Gewalt derer Wellen geworffen, in welchen sie in dem Fluß Alfeo halb todt herumb schwamme und von dem alten Schäffer Dameta erblicket wurde, welcher sie aufnahm und als seine Tochter ernährete. Als sie nun ein fünffzehnjähriges Alter erreichet hatte, verlobte sie Dameta mit Fileno, welcher aber in Nerina sich verliebte und dadurch verursachte, daß sich Galathea aus Verzweifflung in den Fluß Alfeo stürzete, allwo sie von ihrem Vatter, der nach seinem Tode [in] diesem Fluß (welcher von ihm den Nahmen Alfeo bekame) als ein Wasser-Geist wohnete, gerettet und wieder an das Ufer gebracht wurde. Auff dieses Wunder-Werck bekannte der alte Schäffer Dameta alle Umbstände der Galathea, und es befande sich auch, daß Fileno, welchem sie verlobt, ihr Bruder ware. Worauff sie sich dann mit dem Daphni, welcher äußerst in sie verliebt war, Nerina aber mit Tirsi vermählete. Das übrige wird man aus dem Werck selbsten ersehen. Die Wörter: Schicksaal, Gottheiten etc. sind wie gewöhnlich nicht des Autoris ernstliche Meynung, sondern des Poetens Feederschertz. Lebe wohl.«

Der Schlußsatz ist noch ein Nachklang der Schlußpartie der Vorrede im Bologneser Libretto.

Nach der Aufzählung der Bühnendekorationen, die mit denen im Genueser Buche übereinstimmen, findet sich die Bemerkung:

»Le scene sono l'invenzione del Signore Bernardo Canal.« — »Die Scenen seynd erfunden von Herrn Bernardo Canal.«

Vom Personenverzeichnis sei nur die deutsche Fassung abgedruckt:

»Aufftretende Persohnen: Dafni, Liebhaber der Galathea. — Galathea, Tochter des Alfeo, eines arcadischen Schäffers und vermeinte Tochter des alten Schäffers Dameta, angelobte

Braut dem Fileno, welcher ihr unerkannter Bruder wäre. — Nerina, verliebt in Dafni, nachgehends des Tirsis Braut. — Tirsi, verliebter Bräutigam der Nerina. — Fileno, Bruder der Galathea. — Dameta, der alte Schäffer, verliebt in Selvaggia. — Selvaggia, eine Schäffers-Magd.«

Hinter dem Personenverzeichnis steht die Notiz: »La Musica è del Signore Baron d'Astorgha«. — »Die Music ist von Herrn Baron von Astorgha«. — Es ist das einzige Mal, daß unser Komponist in einem Dafni-Libretto genannt wird.

Der italienische Text der Dichtung deckt sich mit der Fassung von Genua und Parma, zahlreiche Striche ausgenommen. Einige davon sind allerdings so rücksichtslos angebracht, daß sogar der Sinn des Ganzen beeinträchtigt wird, z. B. die Kürzungen v. 478 bis 486, v. 504—508 (bis »richieda«), v. 789—790, 815—819, 866 bis 873, 1005—1010, 1173 (von »io mi trovava«) bis 1177. Wo Arien weggelassen sind, hat man sie nicht durch fremde ersetzt. Der Druck des italienischen Textes macht der Breslauer Offizin alle Ehre: Es sind nicht wesentlich mehr Versehen darin als in den in Italien gedruckten Libretti. Die deutsche Übersetzung, die sich freilich neben den zierlichen Versen des Urtextes plump genug ausnimmt, gibt den Sinn meist richtig wieder. Die Arien sind in Versen, die Rezitative in Prosa verdeutscht. Um einen Begriff von der Art der Übersetzung zu geben, seien hier zwei Stellen daraus zitiert:

Duett zwischen Galatea und Dafni v. 330ff.:

»Es hilfft in aller Liebe viel,
Wenn sich ein Hertz verändern will,
Geschworne Treu wohl zu ermessen.
Jedoch wer Großmuth bey sich hat,
Der findt in allen Fällen Rath;
Diß hat mein Hertz noch nie vergessen.«

Rezitativ der Galatea v. 350ff.:

»Ich wollte fast schwören, daß unsere beyderseitige Gemüter mit gleicher Leidenschaft beschweret seyen, welche meinerseits aus Treue gegen meinen Liebsten entstehet, bey ihm aber aus Liebe

gegen seinen Freund herrühret. Aber, o Gott! sollte diese Leidenschaft auch wohl etwann die Liebe seyn? Doch nein, nein! Meine Liebes-Wunden habe ich allein von der Hand des Fileno empfangen.«

IV.

Die Bruchstücke von Alessandro Scarlattis Dafni-Partitur.

Die Bibliothek des Conservatoire zu Paris bewahrt in Band Nr. 23 646, Bl. 1—19b, aus der dort »Dafni e Galatea« betitelten Oper folgende Arien:

»Lascia l'armi« (Tirsi, Akt I, Szene 2),
»Arderò sì nel mio foco« (Nerina, I, 2),
»Bramo sol« (Fileno, I, 6),
»Se sdegni il mio sembiante« (Galatea, II, 1),
»Son' ben tenera« (Nerina, II, 2),
»Fa coraggio« (Dafni, Einlage),
»Son' amante« (Dafni, I, 6),
»Sconsolato rosignuolo« ([Galatea], Einlage).

Die Landesbibliothek zu Dresden hat in dem Bande Mus. B. 752, S. 141ff., nachstehende Buffoszenen zwischen Selvaggia und Dameta aufzuweisen: Akt I, Szene 4, Akt II, Szene 3, Szene 6 von Vers 734 an, Akt III, Szene 5.

Vergleichen wir Scarlattis Komposition der Filenoarie »Bramo sol« mit der Astorgas, so müssen wir der letzteren hinsichtlich der Melodik und Charakteristik den Vorzug geben. Die Arie des Tirsi »Lascia l'armi« hat nichts von der für die Szene so wichtigen Dringlichkeit des Zuredens, die ihr Astorga verlieh; sie ist eine behagliche Siziliane, vermag aber durch feine kontrapunktische Arbeit zu fesseln. Die beiden Arien der Nerina »Arderò sì nel mio foco« und »Son' ben tenera« sind klangschön, aber wenig charakteristisch; sie zeigen nichts von der kernigen, herzhaften Art, die dieser Nymphe bei Astorga eigen ist. Dafni erscheint mit

einer energischen, rhythmisch markierten Arie »Fa coraggio«, die diesem bei Astorga so weich-träumerischen Hirten kraftvoll-feste Züge verleiht. Weder in Manfredis Libretto noch in Astorgas Partitur findet sich dieser Arientext, der mithin eine Einlage Scarlattis ist. Dessen Vertonung der Dafniarie »Son' amante« steht weit unter der Astorgas; wo dieser ruhige, seelenvolle Kantilene gibt, bietet Scarlatti konventionelle Durchschnittsmelodie mit Synkopenrhythmik:



Auch eine Vogelstimmenarie, beginnend »Sconsolato rosignuolo«, findet sich bei Scarlatti; sie bildete eine Einlage, die zweifellos der Galatea zugeteilt war. Hier ist — wie in verschiedenen anderen Scarlattischen Arien gleichen Genres — die Vogelstimme durch ein »Flautino« verkörpert. Melodisch ist Scarlattis Nachtigallenarie flüssiger als Astorgas Turteltaubenarie, in der Erfindung jedoch kaum bedeutender.

Von dem genialen Komiker Scarlatti, der sich später (1715) in Szenen der Oper »Tigrane« offenbart (Beispiel bei Dent, a. a. O. S. 126), ist in den Buffoszenen von »Dafni e Galatea« noch nichts zu spüren. Im Vergleich zu Astorgas lebendiger Behandlung dieser Partien ist die Scarlattis einförmig und matt; weite Strecken davon kann man ebensogut auf ernsten Text gesungen denken. Doch sei

zugegeben, daß an einzelnen Stellen, z. B. in Selvaggias Arie »Se prendo marito« hübsche klangliche Effekte erzielt werden.

Alles in allem gestatten die erhaltenen Bruchstücke den Schluß, daß »Dafni e Galatea« nicht zu den hervorragenden Schöpfungen Scarlattis gehörte; das Werk war Mittelgut, wie es bei der Masse seiner Opern unterlief.

V.

Über

Jean Oliver Astorga,

dessen ich bereits im ersten Bande[1] gedachte, Näheres zu ermitteln, blieb ich auch während der Forschungen über Emanuel d'Astorga bemüht. Ich konnte keinerlei verwandtschaftlichen Zusammenhang zwischen beiden entdecken. Wohl läßt aber der Name Oliver y Astorga unter der Widmung seines Opus I darauf schließen, daß dieser Komponist von spanischen Eltern stammte. Aus den Titeln seines ersten und dritten Werkes geht hervor, daß er um 1760 in London lebte — er wohnte »at the Trunk Maker's in Cock-Spur Street« — und sich der besonderen Gunst des Lord bzw. Earl of Abingdon erfreute. Willoughby Bertie, 4. Earl of Abingdon, lebte 1740—1799 und folgte seinem Vater in der Earlschaft 1760.

Drei gedruckte Werke geben von Oliver Astorgas musikalischen Fähigkeiten Kunde.

Das erste ist eine mit Opus I bezeichnete Sammlung von sechs Sonaten für Violine und Baß. Als Opus II zählen zwölf italienische Arien und Duette für Gesang und Klavier und (ad lib.) Guitarre. Laut Eitner trägt ein Exemplar dieses Werkes die Jahreszahl 1768, nach Gerber (I) erschien es um das Jahr 1780.

[1] S. 124. — Die Italienisierung des Namens zu Giovanni Oliviero Astorga, die Eitner im Quellenlexikon vornahm — leider folgte ich ihm im ersten Bande —, ist durch nichts gerechtfertigt. In allen authentischen Quellen lautet der Name Jean Oliver Astorga.



Vielleicht betrifft dies eine jetzt verschollene zweite Auflage. Das dritte Werk trägt keine Opusnummer. Es sind sechs Sonaten für 2 Flöten oder Violinen und Baß. Mit diesen Triosonaten scheint der Komponist einen bedeutenden Erfolg erzielt zu haben, denn es lassen sich drei verschiedene Ausgaben davon nachweisen. Ein Exemplar im British Museum ist handschriftlich mit »1769« bezeichnet. Dieses Jahr gibt auch Gerber (I) als Erscheinungsjahr des Werkes an.

In den beiden Instrumentalwerken offenbart sich Oliver Astorga als Vertreter des Instrumentalstils, wie er zur Zeit von Joseph Haydns Jugend im ganzen musikalischen Europa herrschte. Wohl haben die Stücke noch bezifferten Baß, aber dieser Baß ist nur noch Begleitstimme, nicht mehr das konstruktive Element des Ganzen, wie zu Anfang des Jahrhunderts. Auch in formaler und thematischer Hinsicht zeigen diese Sonaten die Errungenschaften der neuen Zeit: Die ersten Sätze, in Allegro- oder Moderatotempo, haben liedartige Themengruppen, die zur Repetition gelangen, wogegen die Durchführungsteile mit manchmal recht geschickt gesteigerten Anhängen abschließen. Die zweiten Sätze sind Adagios oder Andantes, die dritten lebhafte Schlußstücke. Während sich in den Duos Erfindung und Arbeit leicht und gefällig erweisen, haben die Triosonaten mehr Gewicht. Mannheimer Vorbilder scheinen hier wie dort vorgeschwebt zu haben. In der Besetzung der Trios ist wohl zwischen zwei Flöten und zwei Violinen die Wahl gelassen, doch zeigt wiederholt ausgesprochene Flötentechnik, daß zunächst an diese Instrumente gedacht wurde, und daß Oliver Astorga wohl mehr Flötist als Geiger war. Besonders hervorgehoben sei das völlig klassische Züge tragende, herrliche Adagio der vierten Triosonate und das Menuett der fünften, dessen Hauptteil von Haydn sein könnte und in dessen Trio eine Phrase aus »God save the king« anmutig verwoben ist. Diese beiden Sätze verdienten in hohem Grade einen Neudruck.

Tief unter diesen Instrumentalstücken steht das einzige Gesangswerk, das Oliver Astorga veröffentlichte: Die »12 italienischen Gesänge und Duette« Opus II. Es sind kunstlose kleine Arietten seichtester Art.

Was von Oliver Astorgas Kunst vorliegt, zeigt, daß er auch in dieser Hinsicht mit seinem ein reichliches Menschenalter früher tätigen berühmten Namensvetter keinerlei Berührungspunkte hat.

Es mögen die vollständigen Titel seiner Werke folgen, die in Originaldrucken im British Museum aufbewahrt werden. (Die Instrumentalwerke sind dort nur in Stimmen vorhanden; moderne Partiturabschriften befinden sich in der Landesbibliothek in Dresden.)

Six Sonates a Violon et Basse. Dediées a Mylord Abingdon, composées par Jean Oliver Astorga. Oeuvre I. London. Printed for the Author, and sold at his lodgings at the Trunk-Maker's in Cock-Spur Street, near the Hay-Marcet, at Mr. Welker's in Gerrard Street, St. Ann's, and at Mr. Ranche in Chandois Street, near Convent Garden.

Die Widmung lautet:

'Mylord,

La protection généreuse, que vous accordez aux talens et les bienfaits, dont vous m'avez sans cesse comblé, ont acquis tous les droits sur ma reconnoissance et l'est pour vous en donner un temoignage, que j'ose vous dedier des Sonates que j'ai composées sous vos auspices.

Si vous daignez, Mylord, recevoir mes hommages avec cette bonté, qui vous est si naturelle, mon ouvrage sera toujours recommandable au public soit par l'eclat de votre Nom, soit par le goût décidé que vous avez pour la Musique.

Je suis avec la plus profonde Vénération, Mylord,

Le tres-humble, tres-obéissant
et tres-obligé Serviteur
Jean Oliver y Astorga.

Twelve Italian Songs and Duets for Voice and Harpsichord with accompanyment for a Guittar with an Explanation of the Words in English, composed and most humbly dedicated to her

Grace the Dutches of Grafton by Jean Oliver Astorga. Opera II. London. Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's.

Die Guitarrestimme ist unter den Stücken für sich gedruckt. Auch steht die englische Übersetzung nicht unter dem italienischen Text, sondern auf der gegenüberliegenden freien Seite.

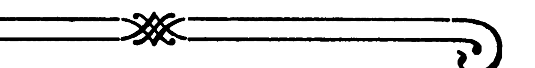
Nr. 9 der Arietten, »Laisse moi, Colin« (die einzige auf französischen Text), ist mit beigefügter englischer Übersetzung »Hold me not, Colin« von Claude Aveling in Bearbeitung von Alfred Moffat in den »Old Mastersongs 17th and 18th Centuries« bei Augener in London neu gedruckt worden (1 Sh. 6 P.).

Six Sonatas for two German Flutes or two Violins and a Bass. Dedicated to the Right Honourable the Earl of Abingdon by J. O. Astorga. London. Printed for the Author by R. Bremner at the Harp and Hautboy facing Somerset House in the Strand. (Folgen die Preisangaben anderer Verlagswerke.)

Bei der zweiten Ausgabe fehlt die Aufzählung anderer Kompositionen hinter dem Titel.

Die dritte Ausgabe war durch eine andere Vertriebsstelle zu beziehen. Der Titel lautet wie bei der ersten, doch heißt es von »London« an: »Printed and sold by Preston and Son at their Warehouses Nr. 97 Strand and Exeter Change«.

Eitner erwähnt im Quellenlexikon »drei handschriftliche Kantaten von J. O. Astorga«, die sich in der Sammlung Wagener befanden. Wo sie heute sind, konnte ich nicht ermitteln.



VI.

Verzeichnisse der Werke von Emanuel d'Astorga.

A. Verzeichnis sämtlicher nachweisbaren Werke Astorgas.

Vorbemerkung.

Bibliotheken,

in denen sich Werke von Astorga befinden[1]:

B.	Berlin, Staatsbibliothek.
BC.	Brüssel, Conservatoire de Musique.
BF.	Brüssel, Kgl. Bibliothek (Coll. Fétis).
BL.	Bologna, Liceo Musicale.
BM.	British Museum zu London.
C.	Cambridge, Fitzwilliam-Museum.
D.	Dresden, Landesbibliothek.
Lo.	London, R. College of Music.
M.	Mailand, R. Conservatorio di Musica.
Mü.	München, Staatsbibliothek.
O.	Oxford, Bodleian Library.

[1] Hier seien auch die Bibliotheken genannt, bei denen meine brieflichen und mündlichen Anfragen ergaben, daß sie keinerlei Kompositionen von Astorga besitzen: Barcelona, Breslau (Institut für Kirchenmusik und Universit.-B.), Florenz (Instituto L. Cherubini), Frankfurt (Stadt-, Manskopf- und Rothschild-B.), Königsberg, Kopenhagen, Leipzig (Stadt-, Universit.-B., Musikb. Peters), Lissabon, Madrid (Nacional und Escorial), St. Petersburg, Prag (Konservatorium, Universit.-B.), Rom (Nazionale), Valencia, Venedig (Marciana), Wolfenbüttel.

14*

Pal. Palermo, R. Conservatorio di Musica.
Par. Parma, Biblioteca Palatina.
PC. Paris, Conservatoire de Musique.
PN. Paris, Bibliothèque Nationale.
RCa. Rom, Casanatense.
RC. Rom, Sta. Cecilia.
Rk. Rostock, Universitätsbibliothek.
S. Sammlung Santini in der Bischöflichen Bibliothek zu Münster i.W.
St. Stockholm, K. Musikaliska Akademiens Bibliotek.
U. Upsala, K. Universitets-Bibliotek.
W. Wien, Staatsbibliothek.
WM. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.

Der vorausgestellten Abkürzungen bediene ich mich im folgenden Verzeichnis zur Angabe des Ortes, wo sich die einzelnen Werke befinden. Ist eine (2) beigefügt, so sind in der genannten Bibliothek zwei Abschriften des Werkes vorhanden.

---

1. Kirchenmusik.

Stabat Mater für Soli, Chor, Orchester und Orgel.
Erhalten in zahlreichen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert, die wichtigsten in BM. Lo. O. S. Vgl. vorn, S. 16.

2. Opernmusik.

Dafni. Pastoraloper in 3 Akten.
Partitur des I. Aktes in Abschrift erhalten. D. W.

3. Begleitete Kammergesänge.

A.

Für zwei Singstimmen.
(Duette.)

a) Mit Orchester:

Caro (Cara), tu parti. (Einzelne Arie.) D.

b) Mit Continuo:

Aurette grate. BC. RC. RCa. S.
Bella Irene, Tirsi amato. RC.
Bench'io vissi sempre in pene. D. RC. RCa. S.
Bocca vezzosa. (Einzelne Arie.) S.
Clori, Fileno, oh Dio. BL.
2. Teil davon: O come mi tormenti. BL.
Del più chiaro e lieto dì. D. RC. RCa. S.
Vo cercando fra quest'ombre. (Einzelne Arie.) BC. BM. RCa. S.

B.

Für eine Singstimme.
(Kantaten.)

a) Mit Orchester:

E pur Cesare ha vinto. S.
Presso i momenti estremi. S.

b) Mit Continuo und obligatem Violoncello:

Antri, spelonche. BF.

c) Mit Continuo:

A Clorinda, al suo bene. BF. BL. BM (2). Mü. Par. S. WM.
All'or che Tirsi ingrato. RC.
Ama mi quant'io t'amo. Mü. PC. S.
Amo, ne ancor poss'io. B. Mü.
Amor, amor, hai vinto. BF.
Amor, amor, vincesti. BC.
Amorosa contesa. BL. S (2).
Antri amici, a voi ritorno. BC. D.
Ardo ma chiudo. BL.
Ascolta, ascolta, o bella. BL. Lo. Pal. S.
A te, bell' idol mio. BL. S.
Augellin, ch'imprigionato. B.
Augellin, che tra le frondi. B. BF. BM (2). PC. S.
Aure dolci, che spirate. BL. RC. S.
Barbara lontananza. BL.
Bella madre d'erbe e fiori. BF. BL. D. PC. S.
Bellissima cagion. BL. Lo. Pal. S.
Bramo d'esser amante. BC. D.
Cangio loco e cangio sorte. BF. BL. Mü.
Cara, leggiadra Filli. RC.
Care pupille amate. BF. Mü. S.
Che ti giova, amor crudele. W.
Chiaro fonte cristallino. BL. Lo. Pal. S.
Chiedo al sonno. B. Mü.
Ch'io mi scordi. B.
Chiudetevi per sempre. B. BF. D. BL. Mü. S.
Clori, bell'idol mio, di quest'amante. RC.
Clori, che ardea d'amore. BL.
Clorinda, s'io t'amai. BF. BL. BM (2). PC. Rk. S (2).
Clori, nel tuo bel viso. B.
Cogliea rose amarissi. St.
Col flebile lamento. BC. BF. BL. BM. RC. S.

Col sen di gigli adorno. BM. Lo.
Come lieto il ruscelletto. BL. Lo. Pal. S.
Come sei, tu mia Clori. BF. BL. BM. PC. S (2).
Come talor in sul meriggio. BL. S.
Così mesta ho l'alma. BF. BL. S (2).
Crudel del mio gran foco. S.
Crudo, spietato amore. BM. PC. S.
Da che due neri lumi. S.
Da quel fatal momento. Mü. S.
Da te lungi, qual martire. BL. Lo. Pal. S.
Deh, dimmi amor. BM. BL. PC. S.
Del sol cocente per isfuggir. BM. C. WM.
Dentro ameno giardino. BM. S.
Dentro fiorita selva. S.
Dissi t'amo, o bella Irene. BF. BM. S.
Dopo tante e tante pene. BL. BM (4). S.
Dunque è pur ver. BM. PC.
Ecco a voi, cari sassi. BL. S.
E come e dove. BC. BL. BM. PC. S.
E mari e monti. BL. S.
È possibile, o Dio. BF. BM.
E pur dolce, dolce amare. BF. BL. BM. PC. S (2).
E quando, o cieco Nume. S.
È sì vago il mio tesoro. S.
Fè sette volte il maggio. BL. BM.
Filli, che ascondi. BL. Lo. Pal. S.
Forza d'ingiusto fato. BF.
Giunto all'aspro momento. BL. BM. S.
Godea già fuor d'impaccio. BF.
Gran piacer saria l'amore. BL. Lo. Pal. S.
In qual parte del cielo. BL. S.
In queste amene selve. BL. BM. S.
In questo core più va crescendo. B. BF. BL. BM (3). Lo. Par. S (2). St. WM.
Io parto, e teco resta. (Bruchstück.) S.
Io parto, o mio bel sole. BF. BL. Mü. PC. S (2).
Io parto, o mio tesoro. S (2).
Io più quella non son. S.
Io sarei pur fortunato. BF.
Là dove alto e fastoso. BC.
L'aggiunger nuove pene. S.
Lascia di tormentarmi. Mü. PC. S (2).
Lontananza trafigge il mio core. RC. S.
Luci del mio bel sole. BF. Mü.
Miei lumi tutti in lagrime. BF. S.
Ne' soligni recessi. BF. BL. BM. C (2). S.

Nice e Clori, da me imparate. Mü.
Non deggio lagnarmi. BL. WM.
Non è sol la lontananza. BM. PC. S. U[1]. WM.
Non è solo un tormento. B.
Non ho più pace al core. S.
Non lasciarmi, o bella speme. BF. BM. Lo. S (2).
Non più guerra. WM.
Non può dir qual pena. BL.
Non so, non so, d'Irene mia. C. S.
Non vo più pene al cor. PC. S (2).
Non vuò mirarvi più. BL. S.
Nuovo dardo il sen m'impiaga. BC. BM. C (2). D. S.
O dolce mia speranza. B. BL. Mü. S.
Or su l'olmo ed or sul faggio. BL. Lo. Pal. S.
Ove d'antica selva. BL.
Palpitar già sento il core. PC. S (2).
Pensier che con l'imago. Lo. M. S.
Pensier di gelosia. BL.
Perchè mai, bell'idol mio. BC. BL. RC. S.
Per conformarmi al mio destin. BL. Lo. Pal. S.
Piacque un tempo al mio core. BL. S.
Piange la tortorella. BC. BL. BM. S.
Piangi, deh, piangi. BM.
Piango, sospiro e peno. M. S.
Più che porto il piè lontano. BF. BL. BM. S.
Poichè partir tu vuoi. S.
Preparati a penar. BF. S.
Qual da rupe scoscesa. BC. BL. BM. Par. PC. RC. S.
Qual'or bella fissate. PC. S.
Qual ruscello che il prato circonda. BF. BL. BM. PC. RC. S.
Qual sia dentro al tuo core. BM (3). PC. RC. S.
Quando ad altrui favella. BF.
Quando mai tiranno. BC. D.
Quando penso agl'affanni. BC. BM (2). D. S (2).
Quando penso a quell'ore. W.
Quante sian le mie pene. BF. BL. BM. S.
Quella fè, che promettesti. S.
Quella, Fileno, quella. C. Lo.
Questa dunque, Amarilli. PC. S.
Qui dove il mar tranquillo. BC. BM. RC.
Qui nell'orror, che arrecco. BF. BL. BM. RC. S.
Regio fior, pompa d'Aprile. BM.
Rideva in bel giardino. BL.

[1] Dort Bearbeitung mit Flöte.

Ritorna il vago Aprile. BF. BL. BM. S.
Ruscelletto che ristretto. RC.
Ruscelletto che vai scherzando. BF. D. Mü. S.
Saltando mostra. BL. Lo. Pal. S.
Scorso è gran tempo. Sammlung Farrenc[1].
Se del duol che m'affligge. BF. S.
Se de' miei fieri ardori. S.
Se in remote contrade. BF. D. PC. S (2). WM.
Sei pur bella. BL. PC. S.
Se l'amarti è diletto. BM (2).
Selve adorate e care. S.
Sento nel seno il core. B. BC.
Se sia Ninfa, non so. BL. S.
S'io ti mancai di fede. BF. BL.
Solo, mesto. BL. S.
Son più di che sospirando. BC (2). BM. Mü.
Son questi i dolci sguardi. S.
Sovra letto d'erbette. Mü. Rk.
Sovra poggietto ameno. S.
Sovra una bella rosa. Mü.
Su la nascente erbetta. BM. S.
T'ho perduto, e pur. BF. Mü. S.
Ti parlo, e non m'ascolti. BL. BM (2). Mü. Rk. S (2). WM.
Tirsi, da ch'io t'amai. BM. S.
Tirsi parti d'unico. BL.
Tirsi partir dovea. BL. S.
Torna Aprile, e l'aure. BC. BF. BM (2).
Trattar tutti egualmente. BC. BL. PC. S.
Tu parti, amato bene. BC. C. PC. S.
Usignol ch'or al bosco. Sammlung Farrenc[1].
Venticel che susurrando. BL. Lo. Pal. S.
Vezzosi rai, se un di fedele. BF. RC. S.
Vicino a un ruscelletto. BL. Mü. Par. S. WM.
Vilipeso, abborrito. BF. BL. S (2).
Vo cercando al monte. BL. Lo. Pal. S.
Voi sedete, o molli erbette. RC.
Vola da questo seno. S.
Zeffiretto arresta il volo. B. BL. Mü. PC. S.

[1] Nach Mitteilung des Herrn Professor A. Wotquenne in Brüssel.

Einzelne Arien,

die für sich kopiert, aber Teile von Kantaten sind:

Alfin sei pur felice. D. = 2. Arie von »Dentro ameno giardino«.
Ella parer mi fa. RC. = 1. Arie von »Tirsi, da ch'io t'amai«.
È ver ch'io ti lasciai. S. = Rezitativ und 2. Arie von »A Clorinda«.
Or non giova più. D. = 2. Arie von »Amor, amor, vincesti«.

Kantaten Astorgas,

die fälschlich anderen Komponisten zugeschrieben wurden:

A Clorinda; al suo bene. In einer Abschrift des BM. (Add. 14 220) von späterer Hand mit »Lotti« bezeichnet. 8 Abschriften nennen Astorga als Komponisten.

Bramo d'esser amante. Laut Wotquenne »Attribuée aussi à Bononcini«. Stilistisch stark von Bononcinis Werken abweichend.

Chiudetevi per sempre. Nach Dent von Al. Scarlatti, auf Grund zweier Abschriften. 6 Abschriften nennen Astorga als Komponisten.

Piango, sospiro e peno. Nach Dent von Al. Scarlatti. Aus diplomatischen Gründen von Astorga (1707 datierte Abschrift in M.).

Kantaten und Arien,

bei denen Astorgas Urheberschaft zweifelhaft ist[1]:

a) Mit Streichorchester und Continuo:

Limpido ruscelletto (Arie). PN.
Die Instrumentation (»Oboe solo«) spricht nicht für Astorga.

b) Mit Mandola (Pandura) und Continuo:

Nel core scolpito (Arie). S.
Aus diplomatischen und stilistischen Gründen ist die Echtheit zu bezweifeln.

c) Mit Continuo:

A poco a poco. Bruchstück (2. Arie?) einer Kantate; in BL. mit »Ritorna il vago Aprile« zusammengestellt.
Ob die ganze Kantate von Astorga stammte, ist nicht nachzuweisen. Die Behandlung des Canto in der Arie spricht nicht dafür.

Ch'io t'adori. Mü.
Matte Baßführung.

Clorinda, Clorinda, anima mia. BL.
Formale Bedenken. Schlußsatz ein Strophenlied.

[1] Zu diesem und dem folgenden Abschnitt vgl. das auf S. 119f. Gesagte.

Come di vaghi fiori. BM.
Die 1. Arie zeigt unorganischen Aufbau und verdächtige Koloraturen.

Come il ciel ti formò. Mü.
Art der Koloratur und schwächliche Baßführung. — Daraus die Arie: Chi rivoglie in te, die laut Prof. Wotquennes Mitteilung auch für sich kopiert vorliegt.

Da quel giorno. Mü.
Art der Figuration in der 1. Arie; in der 2. Arie Plumpheit des Basses.

Ecco, ecco l'ora fatal. S.
Ungewöhnlichkeiten im Satz und in der Koloratur.

Giunto del mio morire. Mü.
Klebende Bässe in der 2. Arie.

Lungi dalla sua Clori. BL.
Diplomatische Gründe; u. a., daß dicht vorher eine Kantate von Benedetto Marcello als Astorga gebucht ist. Technische Abweichungen, Behandlung der Koloratur.

Ogni sospiro. BF.
Die 1. Arie hat eine von der Astorgas stark abweichende Ausdrucksweise, die 2. Arie schwächliche Baßführung.

Prima del morir mio. D.
Diplomatische Gründe und Baßführung.

Qual mai fatale arcano (Rez.) und Morir vogl'io (Arie). Vorlage unbekannt. Näheres s. S. 118f.

Quando penso esser disciolto. Mü.
Tektonik von der Astorgas verschieden. Schwacher Baß.

Sì, bellissima Clori. S.
Ungewöhnlichkeiten im Satz, Koloraturbehandlung.

Tormentosa partenza. Mü.
Steife Melodiebildung und ungeschickte Baßführung.

Kompositionen,

die fälschlich Astorga zugeschrieben worden sind:

I. Kantaten und Arien.

Ah Filli, troppo (Arie). M.
Weit späterer, leichterer Stil.

Al primo albero. D.
Stark von Astorgas Schreibweise abweichend. Eine ältere Vorlage in BC. nennt keinen Komponisten.

Che Dorinda mi sprezzi. S.
Durchgehends ungeschickte Baßbehandlung. Themenbildung in der 1. Arie und Art des Rezitativschlusses von Astorgas Art verschieden.

Conservati fedele (Arie). M.
Zeigt jüngeren Stil.
Deh, per mercè. Mü.
Laut Dent von Al. Scarlatti. Gestützt durch drei Abschriften; während die Zuteilung in München die einzige ist.
Deh, volate al idol mio. BL.
Von Benedetto Marcello.
Dormiva in grembo ai fiori. BM.
Rezitativbehandlung. In den Arien »Brillenbässe«. Art der Koloraturen.
Fermate il piede. S.
Anfang und Ende in verschiedenen Tonarten. Formale Abweichungen.
Fra dubii penosi (Arie). M.
Leichtester Opernstil. Der Text ist aus »Issipile« von Metastasio; die zuerst 1723 mit Musik von Porpora in Rom aufgeführt wurde.
Ora poco un laccio. Lo.
Klaviermäßige Baßführung, formale Abweichungen.
Or che febo già. Lo.
Unterscheidet sich in Baßführung und Koloratur stark von Astorgas Art. Auf dem Manuskript steht: (Porpora?).
Pupille, pupille serene. BF.
»Brillenbässe«. Instrumentalfiguren in der Singstimme.
Scieglier fra mille (Arie). M.
Leichter, spätneapolitanischer Opernstil.
Sola mi lasci (Arie). M.
Wie bei der vorigen Arie.
Sopra un verde prato. BM.
Die erste Arie zeigt unorganischen Bau, die zweite »Brillenbässe«.

II. Entwürfe.

6 Skizzen zu kirchlichen Kompositionen. M.

1. Gloria für Alt und Continuo.
2. Aye [ave?] requies mea für Sopran, Alt u. Cont.
3. Regina mundi et omnes für Sopran, Alt u. Cont.
4. Quod vidi et amavi für Sopran, Alt u. Cont.
5. De profundis für Alt u. Cont.
6. Hic habitabo für Sopran, Alt u. Cont.

Über die Unechtheit s. vorn, S. 38f.

B. Verzeichnis der gedruckten Werke Astorgas.

1.

Kirchenmusik.

Stabat Mater.

Partitur:

Stabat Mater a quattro voci con Violini, Viola ed Organo di Emanuele d'Astorga. Partitura. Halle, in Commission bei C. A. Kümmel. (Sammlung von Werken der Vergangenheit, Heft 4.)

Stabat Mater a quattro voci con Violini, Viola ed Organo di Emanuele d'Astorga. L'accompagnamento di Piano di F. Brissler. Berlin, chez Ed. Bote & G. Bock. (Collection des oeuvres classiques.) 2 Rthlr. 10 Ngr. Singstimmen 1 Rthlr.

Stabat Mater für vier Singstimmen von Emanuel Astorga. In erweiterter Instrumentation und mit Klavierauszug versehen von Robert Franz. Halle, Verlag von H. Karmrodt (jetzt Leuckart, Leipzig). Partitur mit Klavierauszug 2 Rthlr. 15 Sgr. Orchesterstimmen 1 Rthlr. Singstimmen 15 Sgr.

Nachdruck bei Novello, London.

Klavierauszug:

(Vgl. auch »Partitur«.)

Stabat Mater von Em. Astorga im Klavierauszuge mit Text von Gust. Rösler. Leipzig, C. F. Peters. (Edition Peters Nr. 1076). M. 1,50.

E. D'Astorga. Stabat Mater. Hymnus auf die Schmerzen der Maria von Jacopo de Benedetti, genannt Jacopone da Todi für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Quartett- und Orgelbegleitung. Klavierauszug mit Text von H. M. Schletterer. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 59.) M. 1,50.

Astorga. Stabat Mater à 3 voix [wohl Druckfehler für »4 voix«]. Nr. 151 der »Archives du Chant«. Quatrième volume: Musique religieuse avec accompagnement de piano ou orgue. Choudens Père & Fils, Éditeurs, Paris, 5 fr. [Laut Verlagskatalog dieser Firma.]

Einzelne Sätze aus dem Stabat Mater.

Partitur:

Nr. 4. Fuge: Eja mater. Nr. 43 der »Auswahl vorzüglicher Musikwerke alter und neuer Zeit«. Lieferung XV. Berlin, Trautwein, 1841. Jetzt Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Dasselbe: Apéndice 14 (S. 198 ff.) der Schrift »El Oratorio Musical« von José Rafael Carreras y Bulbena. Barcelona, Tipografia »L'Avenç«, 1906.

Nr. 2. Terzett: O quam tristis. — Nr. 3. Duett: Quis est homo. — Nr. 5. Arie: Sancta mater. — Nr. 6. Duett: Fac me tecum. — Nr. 8. Arie: Fac me plagis. Einzelabdrucke der Sätze aus der Partitur mit dem Klavierauszug von Brissler. Verlag von Bote & Bock, Berlin.

Klavierauszug:

Sechs Sätze aus dem Stabat Mater in dem Sammelwerk »Selection of Sacred Music from the works of the most eminent composers of Germany & Italie«. Edited by C. J. Latrobe. London, by Rob. Birchall. 1806—1826 in 6 Bänden erschienen. In Groves Lexikon finden sich die Sätze einzeln zitiert:

Terzett: O quam tristis [Nr. 2].
Duett: Quis est homo [Nr. 3].
Chor: Blessed be the power [Nr. 7?].
Duett: Fac me penitentem flere [= tecum pie flere; Nr. 6].
Arie: Recordare [= Sancta mater, Nr. 5].
Chor: Cum sitiam [Nr. 1 oder 4?].

Näheres s. vorn, S. 33 f.

Arie Nr. 5 mit dem Text »Recordare«. Abdruck der im vorigen Abschnitt genannten Bearbeitung als Nr. 31 der Sammlung »Motetts, Choruses, Solos, Duets etc. from the works of the most celebrated composers«. Edited by the Rev. C. J. Latrobe. London, C. Lonsdale. Um 1819 erschienen.

Nr. 1. Chor: Stabat Mater. — Nr. 2. Terzett: O quam tristis. — Nr. 6. Duett: Fac me poenitentem flere. In Friedrich Rochlitz' Sammlung vorzüglicher Gesangstücke Bd. II, 2. Hälfte (Mainz 1831), S. 68 ff.

Nr. 5. Arie: Sancta mater. — Nr. 8. Arie: Fac me plagis. In Commers »Cantica sacra«. (Nr. 5: Tom. I, Nr. 9; Nr. 8: Tom. II, Nr. 2.) Jeder Satz ist auch einzeln erschienen. Berlin, Trautwein. Jetzt Verlag von Heinrichshofen, Magdeburg.

Nr. 5. Arie: Sancta mater. Deutscher Text von J. C. Grünbaum. Nr. 1 der Sammlung »Hosianna«. Verlag von Schlesinger, Berlin.

Nr. 2. Terzett: O quam tristis. — Nr. 3. Duett: Quis est homo. — Nr. 5. Arie: Sancta mater. — Nr. 6. Duett: Fac me tecum. — Nr. 8. Arie: Fac me plagis. Bearbeitung von Robert Franz. Halle, Karmrodt. Jetzt Leuckart, Leipzig.

Nr. 1. Chor: Stabat Mater. — Nr. 6. Duett: Fac me poenitentem flere. — Nr. 2. Terzett: O quam tristis. S. 33 ff. der »Archives curieuses de

la Musique«. Ière partie: Musique Religieuse (Publications de la Revue et Gazette Musicale, 5e Livraison. Gravé p. L. Parent). Ohne Ort und Jahr. Wohl ein Pariser Nachdruck der von Rochlitz in der »Sammlung« (s. oben) veröffentlichten Sätze.

Andere Bearbeitungen:

Nr. 6. Duett: Fac me tecum für 2 Violinen in Joseph Hiebschs »Duetten für die Violine« Heft V, No 73. Verlag Ed. Wedl, Wiener Neustadt. Jetzt Max Brockhaus, Leipzig.

Nr. 2. Terzett: O quam tristis in Auszug auf zwei Systemen

a) ohne Text:

als Nr. 69 des »Musikgeschichtlichen Atlas« von Dr. Max Steinitzer. Verlag von Carl Ruckmich, Freiburg i. Br. (1908),

b) mit untergelegtem Text:

als Nr. 135 der »Musikgeschichte in Beispielen« von Dr. Hugo Riemann. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1912.

Nr. 5. Arie: Sancta mater für Harmonium. Heft 1 der »Neuen Reihe« der »Sammlung von Tonstücken berühmter Komponisten« für Harmonium bearbeitet von R. Bibl. Op. 65. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein »Postlude« für »Cabinet or Pipe Organ« von Astorga steht laut Pazdireks Universal-Handbuch in D. F. Stillmans »Organists Album Vol. II« (Verlag Rohlfing in Milwaukee). Vermutlich ist das Stück, das mir unerreichbar blieb, die Bearbeitung eines Satzes aus dem Stabat Mater für Orgel.

2. Opernmusik.

Bruchstücke aus der Oper »Dafni«.

Introduzione,

Arie: »Io t'invoco« (1. Szene),

Arie: »Vo cercando in queste valli«; Rezit.: »Dov'è il mio ben« und

Arie: »Ma la mia bella« (2. Szene),

Rez. »Si vidde mai« und Arie »Son' amante« (6. Szene) in dem Werke »Carlos d'Austria« von Joseph Rafel Carreras y Bulbena. Barcelona 1902, S. 486 ff.

Arie: »Vo cercando in queste valli« (2. Szene). Klavierauszug in der Sammlung »Gesänge altitalienischer Meister aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert« für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung bearbeitet und revidiert von Jacob Fischer. Nr. 15, S. 46. Universal-Edition, Wien. Nr. 777. M. 3,—.

3. Begleitete Kammergesänge.

A.

Für zwei Singstimmen.

(Ein Duett.)

Vo cercando fra le ombre. Nr. 36 der Sammlung: »Alte Meister des Bel Canto«. Bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Landshoff (S. 129). Edition Peters Nr. 3348. M. 4,—.

B.

Für eine Singstimme.

(Kantaten.)

a) Von Astorga selbst besorgte Ausgabe:

Zwölf Kammerkantaten mit spanischem und italienischem Text. Lissabon 1726. Genauer Titel und Vorrede Bd. I, S. 6 ff.

Die Sammlung enthält die folgenden Kantaten:

	Spanisch		Italienisch
1.	De contento está.	=	Or su l'olmo.
2.	Bellissima prision.	=	Bellissima cagion.
3.	Siempre en busca.	=	Vo cercando al monte.
4.	Mira como el arroyelo.	=	Come lieto il ruscelletto.
5.	Fillis, que abrigas.	=	Filli, che ascondi.
6.	Belando con plazer.	=	Saltando mostra.
7.	Escucha, escucha.	=	Ascolta, ascolta.
8.	Fuera amor.	=	Gran piacer saria.
9.	Respirad más sea.	=	Venticel che susurrando.
10.	Se an Fillis de mi.	=	Da te lungi.
11.	Cristalina dulce fuente.	=	Chiaro fonte cristallino.
12.	Obedeciendo a leyes.	=	Per conformarmi.

b) Ausgaben neuerer Zeit.
(Continuo für Klavier ausgesetzt.)

I. Ganze Kantaten.

Palpitar già sento il core.

Arie: Palpitar. Rez.: Sfortunato mio core. Arie: Da lo stral. Nr. 6 der »Ausgewählten Kammerkantaten der Zeit um 1700« hgg. von Prof. Dr. Hugo Riemann. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). M. 1.50.

Ti parlo, e non m'ascolti.

Rez.: Ti parlo. Arie: È destin. Arie: L'immago tua vezzosa. (Gestrichen ist nur das Rezitativ »Ma pur se la mia sorte« zwischen den beiden Arien. — Hier als »Cantata XI« bezeichnet.)

»Echos d'Italie«, Bd. 6, S. 67 f. Paris, A. Durand & Fils. 7 fr.

II. Einzelne Arien aus Kantaten.

Auretta vezzosa. (2. Arie von »Zeffiretto arresta«.)
1. »Echos d'Italie«, Bd. 6, S. 63 f. Paris, Durand & Fils.
2. Nr. 4 der »Echi d'Italia«. Raccolta prima: Gemme d'Antichità. London, Augener & Co.

Combien charme s. d. folgende Arie.

E pur dolce, dolce amare (1. Arie der gleichnamigen Kantate). Im Abdruck ist der italienische Text entfernt und durch den französischen »Combien charme« ersetzt. Nr. 12 des 10. Bandes (S. 59) der »Airs classiques«, Nouvelle édition par A. L. Hettich. Rouart, Lerolle & Cie, Paris.

L'immago tua vezzosa (2. Arie von »Ti parlo, e non m'ascolti«). Vorlage: Der Druck der genannten Kantate in den »Echos d'Italie« (s. oben). Russischer und italienischer Text. Nr. 22 der 2. Serie des »Lieder-Repertoire für klassischen Gesang am St. Petersburger Konservatorium« (A. Rubinstein). Verlag von W. Bessel & Cie., St. Petersburg.

Dasselbe, mit russischem Text. Verlag von P. Jurgenson, Moskau.

Se non torno. (2. Arie von »Piange la tortorella«). Nr. 2 der »Gemme d'Antichità«. London, E. Ashdown.

Unter Astorgas Namen veröffentlicht, doch von zweifelhafter Echtheit (vgl. vorn, S. 118 f.).

Qual mai fatale arcano (Rezitativ) und
Morir vogl'io (Arie).
Mit italienischem und deutschem Text. Nr. 6 (S. 20) in Martin Roeders »Tesori antichi«. Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe Nr. 1395). — Auch einzeln erschienen.

Dasselbe, im Rezitativ nach Roeders Ausgabe, in der Arie nach der unten genannten Bearbeitung von W. Ganz, mit russischem und italienischem Text. Nr. 1 (hoch) und Nr. 1a (tief) des »Repertoire de chant d'Alice Barbi«. Verlag von W. Bessel & Cie., St. Petersburg.

Die Arie einzeln. Der Roedersche Klaviersatz etwas abgeändert: »Arranged by Wilhelm Ganz«. Nr. 1 der »Gemme d'Antichità«, London, E. Ashdown.

Die Arie einzeln. Mit russischem Text. Verlag von P. Jurgenson, Moskau.

Die Arie einzeln. Mit polnischem und italienischem Text. Nr. 1 der historischen Ariensammlung, herausgeg. von M. Horbowski. Verlag von Gebethner & Wolff. Warschau, 1905.

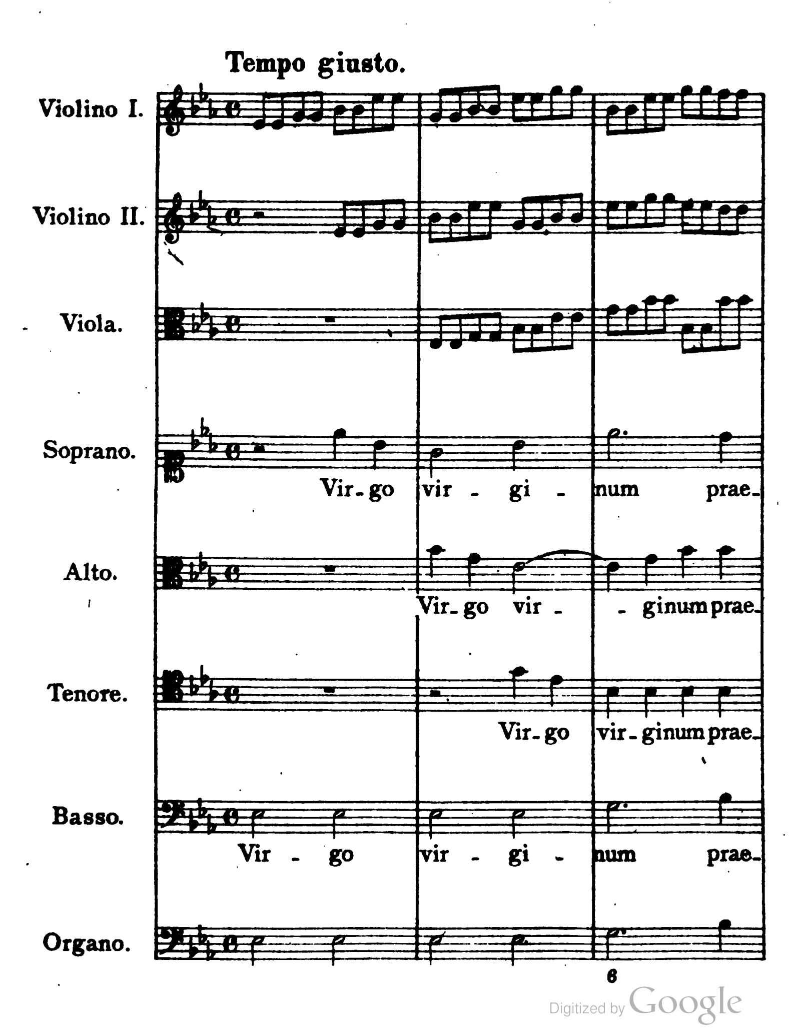
Alphabetisches Register.

Notenanhang.

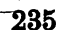
(Beilagen 1—3.)

Beilage I.

7. Satz aus dem „Stabat Mater".




cla - ra,
mi - hi jam non
sis a - ma -
cla - ra,
mi - hi jam
non sis
a - ma -
cla - ra,
mi - hi
jam
non
sis a - ma -
cla - ra,
mi - hi jam non
sis a - ma -
6
6
6
6 7 6
ra,
fac me
te - cum plan - ge - re.
ra,
fac me
te - cum plan - ge - re.
ra,
fac
me
te - cum plan - ge - re.
ra,
fac me te -
- cum plan - ge - re.
♭
♮4 6 4 3 ♭3



Vir-go vir - - ginum prae - cla - ra,
Vir-go vir - gi - num prae - cla - ra,
Vir-go vir-ginum prae - cla - ra,
Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra,

♮3 6 6

mi-hi tam non sis a - ma - ra,
mi-hi tam non sis a - ma - ra,
mi-hi tam non sis a - ma - ra,
mi-hi tam non sis a - ma - ra,

6 6 6 7 ♮6


fac me te_cum plan _ ge _ re.
fac me te_cum plange _ re.
Fac,
fac me te _ _ cum plan _ ge _ re.
Fac, ut_
fac me te_cum plan _ ge _ re.
Fac, ut por_tem
Pas _ si_o _ nis fac
ut por _ tem Christi mor_tem,
pas _ si_o _ nis
_ por _ tem _ Chri_sti mor_tem,
Christi mortem, Christi mor _ tem,
passi _ o _ nis fac con.



— consortem et pla - - - - gas re - co-le -
fac consortem et pla - - - - gas re - co - le
et pla - gas re - co-le -
sor - tem et pla - gas, pla - gas re-co - le
re, pas - si - o - nis
re,
re, pas - si - o -
re, pas-si - o - nis fac consor-tem,



— fac consor_tem et pla - - - - - - gas
et pla - - gas, et pla -
nis fac con_sor_tem et— pla -
fac con_sor - tem et pla - - gas, pla -
— re_co - le_re.
gas re_co - le_re.
gas re_co_le - re.
gas re_co - le_re.

Beilage II.
Arie des Tirsi aus der Oper „Dafni".





Vo cer - cando in queste val - li
la bel - tà, che m'inna - mo - ra, la bel -
tà, la bel - tà, che m'in - na - mo - ra,

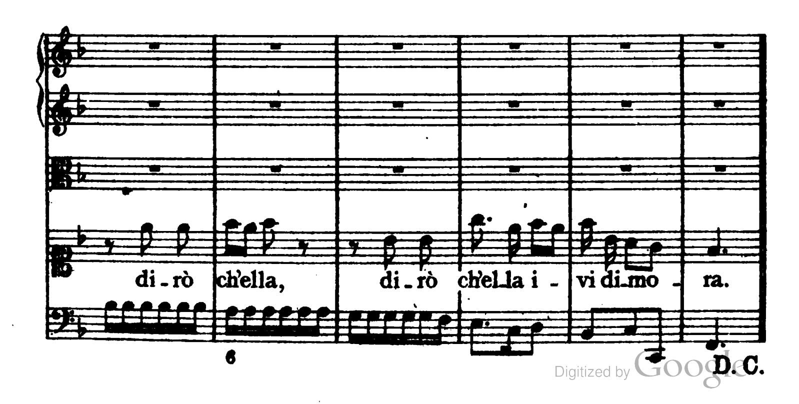

vo cer - cando in que_ste val_li, vo cer -


cando la bel - tà, che m'in - na_mo - ra.
f
f


#4 6 #6


p
p
Dove il sol più del cos_tu_me splen_de_rà — con


mag_gior lu_me, di_rò ch'el_la i_vi dimo_ra,


di_rò ch'ella, di_rò ch'el_la i_vi di_mo_ra.
6
D.C.

Beilage III.

Kammerkantate „In questo core più va crescendo“.




za, più
va cre - scendo,
va cre - scen-do
il rio do-
lo - re
di lonta - nan -
za,
il rio do - lo - re di
lon - ta -
nan -
za.
Fine.
Se
di
tor-
Fine.
na - re a
ri - mi - rar - vi, a
va - gheg - giar - vi, pu - pil - le
ca - re,
io
vo per -
den - do,
vo per -
den - do
già la spe - ran -
za.
Se
di
tor-


na - re a ri - mi - rar - vi, a va - gheg - giar - vi, pu - pil - le
ca - re, io vo per - den - do, vo per - den - do
già la spe - ran - - - - - za, di ri - mi -
rar - vi, di vagheggiarvi, io vo perden - do, vo per -
den - do già la spe - ran - - - - - za.
D.C.
Recit.
In co - sì du - re pe - ne, in af - fan - no sì ri - o
al - tro più non de - si - o che la mia mor - te. E



pur dal_la mia sor _ te
que_sto estremo ri_me_dio io non ot_
ten_go, on_de
sol mi contento pian
_ gere ogn'or, pian _
_ gere ogn'or la mia per_ du_ ta,
la mia per_duta speme;
ma se del mio pe_na _ re
qualche pie_tà tu sen_ti, o mio te _
so_ro, potresti al mio mar _
to_ro re_car qualche sol_
lie _ vo, pen_san_do
so _ lo a quell'immenso af _
fet_to, che per te fido io
ser_bo entro il mio petto.


A tempo giusto.
Pen_sa, per qualch' istante,
pen_sa, per qualch' istan_te, al_la mia fè _ _ costan _ te, —
— al mio sincero a_mor, pen _ sa, pen _ sa al mio since _ ro a_
mor. Pen_sa, per
qualch' i_stan_te, pen_sa, per qualch' i_stan _ te, al_la mia fè _
_ costan _ te, — al mio sin_cero a_mor, pen _ sa, pen _ sa al

